

ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN.
UNA APROXIMACIÓN AL PROYECTO
DE ARQUITECTURA EN LA TRASTIENDA
EUROPEA DEL CAMBIO DE SIGLO.

Tesis Doctoral
Marta Pelegrín Rodríguez
Dpto. Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla. Junio 2017

Agradecimientos

A los profesores que guiaron inquietudes e intuiciones desde el inicio de esta investigación, a los directores Francisco González de Canales y José Morales, así como a Carlos Tapia, Gerardo Delgado, Víctor Pérez-Escolano, José Enrique López Canti, Francisco Montero, Andrés López, Pablo Díazñez y Esther Mayoral, por sus comentarios y aportaciones en alguna de sus etapas.

A los arquitectos Anne Lacaton y Jean Phillipe Vassal co-directores del estudio Lacaton & Vassal, profesora invitada de la Technische Universiteit Delft (2016-2017) y profesor de la Universität der Künste en Berlín desde 2011 rectivamente; a Juan Herreros co-director de Ábalos & Herreros (1984-2006), Catedrático de Proyectos de ETS. Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid; a Roger Riewe, co-director de Riegler Riewe Architekten, Catedrático de Institut für Architektur Technologie, Technische Universität en Graz y a la arquitecta Marisol Vidal profesora del mismo Departamento; al arquitecto Adolf Kristchaniz, Catedrático de Proyectos en la Universität der Künste Berlín (1992-2011); a los arquitectos Manuela Müller y Antony Hüttmayr, del estudio Riegler Riewe Architekten, Graz; a la arquitecta y profesora Isabelle Berttchard responsable de patrimonio y técnica de la Escuela de Arquitectura Nantes; a Laurent Devisme, profesor de Urbanismo, Medioambiente y Arquitectura en Escuela Arquitectura Nantes; al arquitecto Christian Knechtel, co-director del estudio Eichinger oder Knechtel (1980-2005); a los arquitectos Andreas Vass y Erik Hubmann, directores del estudio Hubmann & Vass, profesores en la Akademie der Künste, Viena; al artista Antoni Muntadas, y a Joaquín Vázquez, de BNV Producciones y UNIA Arte y Pensamiento; a todos ellos por compartir la información, comentar y poner a disposición fuentes sobre los proyectos y obras de arquitectura tratados.

A las instituciones, centros de estudio, bibliotecas y profesionales que han colaborado en la obtención de fuentes originales, información bibliográfica y fotográfica para el desarrollo de esta investigación. Agradezco especialmente al personal de la Biblioteca de la ETS. Arquitectura de Sevilla, al del Architektur Zentrum Wien -archivo Achleiter y Dietmar Steiner de la AZW Bibliothek- y al personal del archivo en la Escuela de Arquitectura en Nantes, así como el archivo COAM Madrid; a Alicia Pinteño, del departamento y publicaciones de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a F. Pérez del Pulgar por sus fotos en el Canadian Centre Architecture Montreal. Agradezco asimismo a A. Jiménez, M. Sánchez, D. Voskou, A.M. Ometita, por el apoyo en la edición.

Dedicado a Alejo, Mauro y Fernando, compañeros de prácticas cotidianas.

Y a Charo, mi madre, por enseñarme a trazar sensible e inteligentemente mi propia geografía.

ÍNDICE

0. PROYECTOS EXPUESTOS.

1. INTRODUCCIÓN.

BILDLICHT. DESPLAZAMIENTOS EN EL ARTE.

- 41 ■ 1.1. BILDLICHT.
■ ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN.
■ EUROPA DISPUESTA.
■ DEL VACÍO CONTENIDO AL CAMPO
EXPANDIDO EN ARQUITECTURA.
■ DIAGNÓSTICO: "ACHT GRAU".
■ ENCRUCIJADA.
■ DISCUSIÓN, CONTRADICCIONES Y RIESGOS.

1.2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

1.3. MARCO ESPACIAL:
EUROPA EN EL CAMBIO DE SIGLO.

1.4. MARCO TEMPORAL: 1989-2009 .
■ EXPOSICIÓN Y ENSAYO.
■ PRÁCTICAS MENORES.
■ ENSAYOS MAYORES.

1.5. MARCO METODOLÓGICO.
■ DOCUMENTACIÓN Y RECURSOS.

1.6. ITINERARIO
INVESTIGADOR Y TRANSFERENCIA.

2. POSICIONES.

- COORDENADAS DE POSICIÓN.

2.1. POSICIONES EN LA
TRATADÍSTICA CLÁSICA.

- DISPOSITIVO.
■ POSICIÓN - DECORUM.
■ POSICIÓN - ESTRATEGIA.

2.2. CONTRAPOSICIONES.
■ CONTRAPOSICIÓN - COMPOSICIÓN.
■ CONTRAPOSICIÓN - FORMA.
■ CONTRAPOSICIÓN - DIAGRAMA.

2.3. POSICIONES CRÍTICAS Y
DISCURSIVAS COETÁNEAS.
■ POSICIONES CRÍTICAS Y
DISCURSIVAS COETÁNEAS.
■ POSICIÓN PROYECTIVA , POST-CRÍTICA
Y CONDICIONES DE CAMPO.
■ ANTECEDENTES ARTÍSTICOS.

3. PREDISPOSICIONES.

- COORDENADAS DE ORIENTACIÓN

3.1. DESPLAZAMIENTO DE PARADIGMAS.

3.2. PREDISPOSICIÓN
MODERNA REFLEXIVA.
■ EL MITO DE EUROPA Y PENSAR
UNA EUROPA DESMITIFICADA.
■ REFLEXIÓN SOBRE EL "ERROR" MODERNO.
■ REINTERPRETANDO A MIES VAN DER ROHE.
■ LA RELATIVA IMPORTANCIA DE LA FORMA.
■ POSICIÓN MODERNA SUBJETIVA.

3.3. PREDISPOSICIÓN
CULTURA ECOLÓGICA Y
ECOLOGÍA CULTURAL.
■ PARADIGMA ECOLÓGICO.
■ LA TÉCNICA COMO CULTURA.
■ POSICIÓN COMO INFRAESTRUCTURA
CULTURAL.

3.4. PREDISPOSICIÓN
PRAGMÁTICA EXPERIMENTAL
Y COTIDIANA.
■ PRAGMATISMO Y EXPERIENCIA.
■ PRÁCTICA Y LO COTIDIANO
DE LA POSTGUERRA.
■ PRE-DISPOSICIÓN PRÁCTICA Y TÉCNICA.
■ MATERIALES COCINADOS-
NO CRUDOS - LIGEROS.
■ MONTAJE QUE DEVIENE EN DISPOSICIÓN.
■ SUPERFICIE VERSUS PROFUNDIDAD.
■ DISPOSICIONES MENORES.
■ DISPOSICIONES INSTALADAS.
■ ENTORNO PREDISPUERTO.

4. DISPOSICIÓN Y PROYECTO.

- TÉCNICAS DE PROYECTO.

4.1. DISPOSICIÓN COMO
RECINTO: CONSTRUCCIÓN
DE LO URBANO
■ OUTLINE.
■ BORDES Y FRONTERAS
■ CUERDA Y LAZO.
■ URBS Y POLIS. IMPLICACIONES POLÍTICAS
■ CONCEPTO DE RECINTO.
■ RECINTO EDILICIO, MÍNIMA EXPRESIÓN
DISPOSICIONES INTERIORES.

4.2. DISPOSICIÓN COMO PAUTA
■ HERZOG & DE MEURON EN EL POMPIDOU.
■ PAUTA Y LIBRE MOVIMIENTO.
■ LA RETÍCULA SILENCIOSA.
■ ORGANIZACIÓN SUBYACENTE Y ORGANICIDAD.
■ DEFINITE INDEFINITE.

4.3. ORGANIZACIÓN
DISPOSICIÓN EN SECCIÓN:
ARTICULACIÓN DE ESPACIOS.
■ EXPOSICIÓN.
■ SECCIÓN.
■ TOPOLOGÍA CONTINUA Y PAISAJÍSTICA.
■ FORMA "TIPOLOGICA" EMPÍRICA.
■ IMPLICACIONES CULTURALES Y SUBJETIVAS.
■ CONCRECIÓN FORMA-SECCIÓN.

4.4. MATERIALIDAD DISPUESTA
■ VERNÁCULO INDUSTRIAL.
■ ESPACIO BRUTO Y NETO.
■ NO LENGUAJE, ENSAMBLAJE Y MONTAJE.
■ LO TRASLUCIDO.
■ ESTÉTICA O IMAGEN.
■ LA IMAGEN DEL MATERIAL.
■ UNA MATERIALIDAD TOTAL.

5. IMPLICACIONES DE LA
ARQUITECTURA COMO
DISPOSICIÓN.

- DOCUMENTA, INVESTIGA Y PROYECTA LO
URBANO, LO CULTURAL Y EL SUJETO.

5.1. ALGUNAS
IMPLICACIONES DE LA
DISPOSICIÓN EN EL DISCURSO URBANO
■ 1984 LAS CONDICIONES HAN CAMBIADO.
■ PROTOTIPOS DE SITUACIONES.
■ CIUDAD CULTURALISTA DE FIN DE SIGLO.
■ DE ARQUITECTURA URBANA A LA
URBANIDAD INTERIOR EN ARQUITECTURA.
■ "THE MASACRE OF IDEAS". SOBRE
EL CAPITAL Y LA CIUDAD.
■ PRÁCTICAS ARTÍSTICAS TRADUCIENDO
LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.
■ NI PLAN URBANÍSTICO NI EDIFICACIÓN:
PROYECTO URBANO.

5.2. IMPLICACIONES
CULTURALES DE LA
ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN
■ CULTURA ES TÉCNICA Y PRÁCTICA.
■ CULTURA ES IMAGEN Y ESCENIFICACIÓN DEL
ESPACIO. LOS EFECTOS FRENTE A LAS CAUSAS.
■ LA CAUSALIDAD DE LOS EFECTOS
■ LA ESTÉTICA DE LA ABUNDANCIA.
■ JAMESON Y UNA NUEVA SUPERFICIALIDAD.
■ LA MATERIALIDAD COMO DISPOSICIÓN
A PRODUCIR CULTURA.
■ ECONOMÍA MATERIAL-
GENEROSIDAD ESPACIAL.

5.3. IMPLICACIONES
EN EL SUJETO O EN LA
SUBJETIVACIÓN DEL ESPACIO.

- PRODUCCIÓN DE VIDA COTIDIANA.
■ SUJETO QUE PARTICIPA Y ES PARTICIPADO.
■ RED DE ESPACIO Y AGENTES.
■ MANIERISMO COMO FORMA
DE TRABAJAR EN CRISIS.
■ INSTRUMENTACIÓN DESDE LA
ORGANIZACIÓN, CÓDIGO O PAUTA
DE ARTICULACIÓN DE ESPACIOS.

6. EPÍLOGO Y
CONCLUSIONES.

- RECINTO URBANO.
■ MATERIA, IMAGEN Y CULTURA.
■ ORGANIZACIÓN PAUTA Y SECCIÓN, SUJETO

6. EPILOGUE AND
CONCLUSIONS.

- URBAN ENCLOSURE.
■ MATTER, IMAGE AND CULTURE.
■ ORGANIZATION AND SECTION, SUBJECT.

ANEXOS.

A. 1. OBRAS A ESTUDIO.

1. INSTITUTOS DE
INFORMÁTICA Y
ELECTROTECNIA DE LA
UNIVERSIDAD DE GRAZ. RIEGLER RIEWE.

2. PLANTA DE RECICLAJE
DE RESIDUOS URBANOS EN
VALDEMINGÓMEZ. ÁBALOS
& HERREROS.

3. ESCUELA NACIONAL
SUPERIOR DE ARQUITECTURA
EN NANTES. LACATON & VASSAL.

A. 2. INTERVIEWS
■ ROGER RIEWE.
■ ANNE LACATON Y JEAN-PHILIPPE VASSAL.
■ JUAN HERREROS.

A. 3. BIBLIOGRAFÍA

A. 4. GRAPHIC ANNEX OF
RELATED WORKS

A. 5. MAPA CULTURAL

ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN: UNA APROXIMACIÓN AL PROYECTO DE ARQUITECTURA EN LA TRASTIENDA EUROPEA DEL CAMBIO DE SIGLO.

No muchas palabras contienen una aptitud y actitud, un modo de hacer y las implicaciones que de ello se derivan. Disposición es tanto la acción como el efecto de disponer.

La disposición asigna habitualmente una capacidad para asumir las circunstancias y actuar en ellas con apresto. La disposición denota una aptitud, facilidad y soltura en adecuar ciertas habilidades para algún fin. Supone observar un marco de referencia desde el punto de vista no necesariamente común o compartido, incorporar ciertas reglas experimentales o posiciones personales, también periféricas e independientes, y adaptarlas pertinentemente para crear una nueva posición.

Tras la caída del Muro de Berlín 1989, el mapa político y económico de Europa cambia. La Europa fundada en los mitos modernos (R. Barthes) se disuelve a la misma velocidad con que desaparece la polaridad de los Estados de economía comunista y capitalista, y se encamina hacia un pos-capitalismo o capitalismo global. La Unión Europea tras el Tratado Maastricht (1992) conlleva contradictoriamente, junto a la unión económica, la reafirmación de multitud de identidades locales. En esos momentos la arquitectura y las infraestructuras serán las principales inversiones de instituciones y gobiernos con las que se intentará mermar las diferencias entre las áreas periféricas y centrales de Europa y con las que a su vez construir una identidad que sitúe las distintas regiones en el nuevo mapa económicamente unificado.

Las condiciones profesionales a nivel global y local no son ajenas a estas transformaciones y en las dos décadas de cambio de siglo. La arquitectura, como disciplina, sufre un proceso de redefinición tanto desde las condiciones externas como internas. Los ajustes culturales, políticos, económicos y técnicos que se dan en el contexto europeo, dan lugar al inicio de pautas diferenciales para la arquitectura y nuevas lógicas de proyecto que, aun compartiendo cierta genealogía o epistemología con algunos antecedentes y precursores, suponen un viraje de relevancia disciplinar que es de interés significar y reinterpretar.

En dicho contexto es posible reconocer un conjunto de proyectos y obras de arquitectura, que alejadas de los focos de difusión y del escaparate discursivo del momento, proponen desde una actitud pragmática, no discursiva y comprometida con el oficio, un determinado desarrollo proyectual, teórico y práctico con especiales implicaciones disciplinares, urbanas y culturales, a la que llamamos arquitectura como disposición.

Así, la *arquitectura como disposición* se proyecta como situación y como posición, capaz de observar e interpretar las circunstancias específicas de cada tiempo en cada lugar y trazar sobre esta posición las pautas y el marco de trabajo que determinan la relación entre la arquitectura y su tiempo. Esta doble condición de situarse, pautada por las determinaciones del contexto, y posicionarse, pautada por la voluntad o elección del individuo, implica al sujeto en todo lo relativo al espacio y al tiempo. Pensar arquitectura como disposición permite entenderla participando de los dos extremos: como enunciado o modo de estar con sentido en una época, y como estudio de

los procedimientos de traslación o de traducción de este sentido en un determinado formato: el proyecto y la obra de arquitectura.

El presente trabajo propone un estudio transversal de las herramientas de proyecto y sus implicaciones a través de las obras, textos y prácticas de arquitectos que hemos situado en la trastienda europea, localización no central, a la sombra de los focos que iluminan la producción de obras y discursos en esas dos décadas. Obras y proyectos que, desde una razón técnica sencilla y una pauta organizadora, encierran una espacialidad singular, cualificada por la inmediatez material de lo próximo y cotidiano; una cotidianeidad que se redefine desde lo pragmático y lo contingente. Son proyectos sobre los que se reflexiona en torno a una práctica cultural con la que saldar las contradicciones entre lo real y lo proyectado.

A través de ellos es posible verificar la caracterización del proyecto de arquitectura como disposición, y extraer, además de los paradigmas y genealogías presentes en la disciplina, nuevos ámbitos de trabajo y de interlocución para la arquitectura. Se estudian proyectos y obras iniciales desarrolladas por equipos de arquitectos con en torno a una década de experiencia profesional en dicho periodo, como Riegler Riewe, Lacaton & Vassal, Ábalos y Herreros, y se referencian con obras de Morger & Dengelo, Brandhuber & Kniess, Braunschlagel & Eberle, Herzog & De Meuron, Finn Geipel, entre otros. Equipos que llevan a la práctica una lectura singular del medio en el que trabajan, entendiéndolo como un contexto en el que re-enunciar algunas condiciones tales como lo urbano, lo cultural, lo pragmático, lo económico, lo infraestructural, lo material, lo social y lo político.

Tras el análisis y la discusión de casos desarrollados a través de entrevistas, visitas, documentación bibliográfica, fotográfica y planimetrías; y complementados o contextualizados mediante el estudio de antecedentes y producción coetánea, tanto a nivel arquitectónico como cultural, constatamos que en la resolución espacial y técnica de las obras de arquitectura estudiadas existen características o herramientas proyectuales comunes - disposiciones - que se resumen como el proyecto de recinto, el proyecto de pauta, la organización y articulación de espacios, y el desarrollo constructivo con una materialidad industrial, estándar y ensamblada. Estas técnicas conllevan una idea de ciudad, de cultura y de sujeto en la arquitectura que se pone en práctica desde el proyecto. Desde la conjunción de intereses, académicos y profesionales, esta investigación caracteriza cuáles son las técnicas de diseño que se ponen en práctica, qué contradicciones y riesgos asumen y, en el periodo estudiado, qué herramientas se incorporan al proceso de ideación y proyecto, tanto en las aulas como en la propia práctica profesional.

ESTRUCTURA DEL DOCUMENTO. ÍNDICE AMPLIADO

El presente trabajo es el resultado de una investigación aplicada al campo y área de conocimiento del proyecto arquitectónico, realizada desde un enfoque cultural y relacional hacia un interés docente y profesional. Se describe a continuación la estructura del mismo, así como sus hipótesis, objetivos y metodología.

0. EXORDIO: PROYECTOS EXPUESTOS.

A modo de exordio, se estudia cómo el pabellón de exposiciones temporal *An der Traisen* (1988, St Pölten, Austria) proyectado por Adolf Krischanitz evidencia las diferencias entre el discurso cultural y urbano que se muestra y la arquitectura aún alegórica pero pragmática e inmediata que envuelve al observador participado en el espacio. A través de esta excepcional obra se ilustrarán también las contradicciones y disonancias presentes en la producción arquitectónica de Centroeuropa hacia finales del siglo XX y se anunciará un punto de inflexión en los modos de proyectar arquitectura en los años noventa de dicho siglo.

1. INTRODUCCIÓN.

Desde la atención hacia las prácticas artísticas se observa cómo la relación obra-sujeto-espacio, experimentada por éstas en las décadas anteriores, sintetiza en la obra *Lité* (Bertrand Lavier, 1988) una condición singular: disponer un marco y convocar al observador a mirar el soporte, imagen con la que reflexionar sobre el trasfondo cultural, económico y político sobre el que se dispone. Con esta obra se condensa a nuestro entender un cambio de las relaciones entre la práctica artística, sus producciones y el observador; y se ilustra a su vez un desplazamiento que también puede ser perceptible en la arquitectura de ese momento. El campo disciplinar se amplía y se retroalimenta en relación con otras disciplinas y prácticas artísticas coetáneas y es el proyecto de arquitectura la herramienta que aún técnica y cultura.

1.1. DIAGNÓSTICO Y ENCRUCIJADA.

Las prácticas artísticas habían detectado y cuestionado con anterioridad su incorporación a la industria cultural con obras que lo ponen de manifiesto. La exposición *Bildlicht: Pintura entre Materialidad e Inmaterialidad* (Viena, 1990), que incluye la obra *Lité*, registra el cambio en la pintura de la representación a la imagen así como el discurso y el contexto donde se produce. Sin embargo, la sobreproducción acrítica de arquitectura, a juicio de Habermas, Jameson, y también Secchi, Nicolín y Zevi, que acompaña a la velocidad de los cambios de la Europa de fin de siglo, denuncian a la arquitectura como un producto más de la industria cultural, instrumento de los modelos económicos y políticos imperantes. Sus diagnósticos sitúan a la disciplina en una encrucijada, que se dirige entre la disolución, la introspección y consolidación de un discurso autónomo, o la búsqueda de referencias fuera de los tradicionales marcos disciplinares. En dicho contexto, la definición de “disposición” y la posibilidad de su vinculación a una manera de hacer y entender la arquitectura dentro de la producción y el pensamiento del cambio de siglo XX al XXI, es una de las hipótesis que esta investigación sostiene.

1.2. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y PROYECCIÓN.

El despliegue de los modos de producción que tiene lugar en torno a 1990, sumado a la incorporación de la arquitectura dentro de los imaginarios de consumo de la industria cultural adscrita a los modos de desarrollo y difusión políticos y económicos, ponen de manifiesto la existencia de numerosas contradicciones y una preocupante inoperatividad para la arquitectura. En dicho contexto, en las circunstancias en que Europa está reconstruyendo su mapa político y económico, es cuando la arquitectura y las infraestructuras protagonizan un desarrollo excepcional, formando parte, como ya se ha dicho, de las principales inversiones públicas con las que equilibrar las áreas periféricas y centrales de Europa y con las que reconstruir identidades locales dentro del nuevo mapa económicamente unificado.

1.2.1 HIPÓTESIS.

Como hipótesis general, el presente trabajo sostiene que desde principio de los años noventa del siglo XX, en áreas no centrales de Europa, es posible identificar un conjunto de “prácticas” - proyectos y obras de arquitectura-, que desde “la trastienda europea” ensayan desde una actitud pragmática y a través de distintos proyectos construidos así como de otros formatos de edición -exposiciones y textos-.Son modos de proyectar que resitúan al propio proyecto como herramienta de intermediación de la arquitectura con el contexto geográfico -económico, político y social-, cultural, disciplinar y profesional en el que se produce. Se trata de una práctica arquitectónica que desde una actitud crítica a la vez que pragmática y desde un hacer técnico, genera especiales implicaciones disciplinares, urbanas y culturales con el entorno en el que actúa. A este modo de hacer es al que llamaremos arquitectura como disposición.

Dentro de la singular proliferación de la arquitectura europea, que acompaña al desarrollo de la economía de consumo y financiera de aquel periodo, existen obras de arquitecturas que ante el desarrollo y argumentación de un discurso crítico fundamentado en la autonomía disciplinar, ensayan un modo de hacer que de forma pragmática se vincula a lo cotidiano y lo inmediato; que frente a un desarrollo positivista del proyecto como herramienta prescriptora, de lo urbano y de lo edilicio, proponen proyectos descriptivos y enunciativos que acompañan al proceso de gestión y diseño, que cuestionan la inercia normativa y las convenciones existentes. Se reconoce así, una arquitectura entendida como práctica imbricada en otras disciplinas, que produce ciudad y cultura, que reformula desde el proyecto conceptos como lo ambiental, lo económico y lo social.

Ante la encrucijada, que con anterioridad al periodo del presente estudio plantearan R. Venturi (1966) y M. Tafuri (1977) para la arquitectura, tras las muestras del colapso del proyecto moderno y la necesaria re-enunciación crítica de sus preceptos - como describen Jenks (1978), Habermas (1980) y Jameson (1983)-, la arquitectura como disposición plantea una lectura crítica y diferencial de la disciplina y propone la configuración de ésta como práctica “permeable” que aúna teoría y proyecto, sin disolverse en otras lógicas de pensamiento filosófico o antropológico, ni en el diseño formal y tecnológico del espacio.

Este modo de plantear la profesión conlleva asumir también, entre otras cuestiones, la tarea de redefinir el *contrato natural* (Serres, 1990) o el *encargo* (Sloterdijk, 1999) en que se fundamentaba, como un equilibrio pactado entre la naturaleza, lo artificial y lo virtual. Se trata de una práctica cuyo perímetro respecto a otras disciplinas se muestra traslúcido y discontinuo, cuya situación

fronteriza, que no de límite, le permite llevar a cabo una traducción de las contingencias del contexto - local a la vez que globalizado - y al mismo tiempo canalizar los cambios instrumentales de la disciplina y el oficio motivados tanto por aspectos internos - ingente virtualización de los procesos de proyecto-, como externos -acompañamiento de técnicos y gestores involucrados en el desarrollo del documento de proyecto y de la obra-.

El proyecto se resitúa transversalmente junto a otras disciplinas como la ecología política, la antropología, las prácticas culturales y las técnicas ambientales. De esta manera la arquitectura es al mismo tiempo herramienta de proyección de una idea de lo urbano, lo cultural y de una idea del sujeto que construye a su vez un sentido contemporáneo para la arquitectura.

1.2.2 OBJETIVOS.

El objetivo de esta investigación es, mediante el análisis y la discusión crítica del trabajo de los arquitectos, proyectos y obras de dicho periodo, caracterizar esta forma de hacer proyectos e identificar aquellas herramientas de utilidad y operatividad para el proyecto y la producción de arquitectura.

Se propone reconocer el proyecto y sus instrumentos como una categoría cognitiva y operativa. Esto es, describir las herramientas de proyecto que caracterizan las obras estudiadas, y analizar las implicaciones que estos proyectos tienen para la arquitectura y su transferencia en el medio social y académico. Abordar el proyecto como un marco de observación desde el que enunciar las condiciones generales y específicas en que se produce la cultura contemporánea y desde el que instrumentar la construcción de unas pautas con las que transformar y re-proponer el entorno urbano, cultural y social.

Clarificar cuáles son las referencias que éstas prácticas rescatan del almacén, indagar en las posibles influencias de las referencias artísticas *post minimal* de los años sesenta, de la vinculación técnica, proyecto y cultura vanguardia moderna de entreguerras, de la California de la postguerra, de los tardo-modernos británicos o los proto-modernos españoles, son parte del interés de esta investigación. Se exploran las contradicciones que asume el proyecto de arquitectura y los riesgos propios de la actitud de quienes los llevan a la práctica; para lo cual comentarán y caracterizarán algunas oportunidades que estos riesgos - productivas contradicciones según F. Scott - aportan al proyecto de arquitectura.

Esta tesis estudia la arquitectura producida por equipos de arquitectos que, desde el “ensayo en la trastienda” -detrás o alejados inicialmente de los escaparates de la difusión del momento, usando el “material cotidiano, estándar, que existe almacenado”-, proponen el proyecto como herramienta para describir y re-enunciar las circunstancias reales y a la vez cambiantes de su contemporaneidad; para diligenciar en base a la creación y el ingenio la convergencia de nuevos modos económicos, políticos, culturales y subjetivos del cambio de siglo. Proyectos que reformulan un modo de hacer arquitectura y proponen resituirla como práctica, “arquitectura como disposición”.

1.2.3 PROYECCIÓN.

Desde la conjunción de inquietudes docentes y profesionales, la motivación de este trabajo es conocer el proceso de ideación de una arquitectura que paradójicamente compagina el carácter abierto y la determinación del proyecto. En particular, interesa entender y ordenar aquellas pautas, técnicas y herramientas que redefinen el enfoque y desarrollo del proyecto de arquitectura. Aquellas características propias del proyecto de arquitectura, que sin perder el sentido de historicidad crítica, es decir, el reconocimiento de que no hay instrumental desprovisto de subjetividad o de sentido político, nos permitan extraer un conocimiento instrumental a ser volcado de forma también crítica como herramienta de análisis y también de acción proyectual, tanto en las aulas como en la propia práctica profesional.

Pero tal vez tan importante como lo antedicho, sea rescatar el valor y la importancia de la actitud y el posicionamiento -disposición - profesional que asumiendo riesgos y contradicciones se propone explorar y encontrar las herramientas propias y adecuadas para describir y proyectar en su tiempo y contexto. Como investigadora y docente de proyectos, es mi interés enseñar y transmitir la actitud de investigar e interpelar constantemente cuál es, en cada momento, el proyecto de nuestro tiempo.

1.3. CONTEXTO 1. MARCO TEMPORAL Y ESPACIAL.

Hemos ya reseñado el contexto cultural político y económico de Europa durante las dos décadas del cambio de siglo. La velocidad de los cambios en los que este continente se vio inmerso por sus propias dinámicas pero también por las ya instauradas dinámicas globales, puede escenificar su inicio con la caída del muro de Berlín (1989). Tras dos décadas de excitación y optimismo, la crisis financiera iniciada en 2007, consolida sus efectos hacia el año 2009 cuando la cumbre del G20 de Pittsburgh establece al propio G20 como un importante órgano de toma de decisiones sobre asuntos relacionados con la economía global y decide una regulación más estricta para el sector financiero. Tras ello el inicio de un proceso de nacionalización de las deudas con los rescates de los principales Estados europeos a la banca privada, y la paralización de las inversiones públicas de instituciones locales europeas, abren un nuevo estado económico e institucional, que cierra, para la arquitectura, la inercia de años anteriores.

En Europa este periodo de desarrollo de tecnología, comunicación e infraestructuras, implica el desplazamiento de los centros de producción, la transformación de áreas urbanas periféricas y el desarrollo de nuevos polos de centralidad, donde se intensifican los planes urbanísticos y el proyecto de arquitectura reconfigura sus instrumentos. En dicho marco temporal, nuestro trabajo focaliza su estudio en áreas no centrales de Europa, donde, como se ha mencionado, es posible reconocer grupos de arquitectos que desde la reflexión y el discurso teórico, están trabajando en un modo de hacer que se mide y toma distancia con el influyente centro de difusión de publicaciones y obras que representan Holanda y Reino Unido.

1.4. CONTEXTO 2. ITINERARIO: APROXIMACIONES A LA ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN.

En este marco temporal y espacial, es posible hacer un recorrido por obras construidas donde se aprecian indicios y experiencias que ensayan una actitud diferencial respecto al proyecto, que asumen y reelaboran paradigmas o pre-disposiciones como la ecología, el pragmatismo, la

tecnología, las prácticas, que habían caracterizado periodos anteriores. Este trabajo propone un itinerario por obras y proyectos de distinta escala y complejidad donde se hace explícito el modo de hacer que entendemos como 'disposición'. Esta tesis recorre intervenciones y rehabilitaciones de escala media, hasta detenerse y analizar con especial interés documental, como proceso de proyecto y de obra, el Pabellón Temporal *An der Traisen* (1988-1998) de A. Krischanitz, los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz, de Riegler Riewe (1994-2001), la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez, de Ábalos & Herreros (1998-2001) y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes, de Lacaton & Vassal (2003-2009).

El estudio e interpretación de estos proyectos realizados en las décadas de 1990 y 2000, admitiendo las diferencias y especificidades propias en el desarrollo de cada uno, permitirá reconocer cuestiones comunes que posibilitan reconocer una oportunidad para la arquitectura en cuanto a modo de hacer proyectos "como disposición".

1.5. METODOLOGÍA.

Atendiendo tanto a los objetivos como las motivaciones antes señaladas, se cierra el capítulo de introducción con la explicitación y argumentación del enfoque metodológico así como del sentido y posibilidades de transferencia de la presente investigación. Al tratarse de una investigación integradora - desarrolla aspectos técnicos y culturales-, basa su trabajo, reflexión y conocimiento en diversas fuentes y recursos. Para la caracterización o contextualización de la condición cultural se recurre a documentación y bibliografía provenientes de campos disciplinares diversos aunque próximos a la arquitectura, especialmente el vinculado a las prácticas artísticas. El estudio de casos, antecedentes y referencias se apoya mayoritariamente en documentación y bibliografía específica de arquitectura, mientras que para los casos de estudio específicos o principales se acude a recursos y fuentes primarias y originales, así como a visitas a los edificios y entrevistas tanto a sus autores como a otros agentes implicados en ellos. Estas dos últimas permiten la obtención de un recurso único y original, un mayor contraste de las fuentes y una mejor verificación de las hipótesis y de los resultados.

2. POSICIONES ANTERIORES Y COETÁNEAS.

En el segundo capítulo, se reseñarán los antecedentes y referencias para la definición de la arquitectura como disposición. Cuáles antecedentes la caracterizan o definen y cuáles no. *Disposición* es un término que ha sido utilizado en la historia de la arquitectura y que con el tiempo ha adquirido distintas acepciones que este trabajo se propone matizar. A modo de estado del arte, señalaremos en tres grupos de "posiciones" aquellas ideas, conceptos y experiencias sobre las que la arquitectura como disposición se posiciona y apuntaremos de qué manera lo hace.

En el apartado Posiciones señalaremos aquellos conceptos y acepciones que pre-definen la arquitectura como disposición. Desde la utilización del término en la tratadística clásica: *dispositio* (Vitruvio), *decorum* (Alberti, Serlio), hasta el concepto de *estrategia* (Clausewitz, Certeau) provenientes de otras diciplinas, se estudian y relacionan los conceptos que sitúan históricamente la disposición.

Llamaremos contra-posiciones a aquellos términos, conceptos y técnicas de proyecto, que como composición, forma, diagrama o distribución, son ideas contrapuestas a la arquitectura como disposición.

Respecto a las discusiones y posiciones teóricas se reseña en el apartado Posiciones Críticas y Discursivas, cómo ante el desgaste de los debates teóricos del periodo 1975-1995 que protagonizaban un discurso disciplinar que reafirmaba su autonomía y provocaba una merma de la capacidad operativa de la arquitectura ante los cambios que se presentaban en la Europa de fin de siglo XX, surge en este periodo un creciente interés por la técnica y la práctica arquitectónica. Describiremos el estado del arte en cuanto a discurso disciplinar y su evolución hacia condiciones de campo (Allen) y la recuperación de referentes artísticos y culturales. Señalaremos cómo, desde algunos equipos profesionales, se anuncian significativos cambios en la práctica y la profesión en este periodo.

3. PREDISPOSICIONES.

Las lógicas de proyecto se hayan inscritas en un conjunto de paradigmas que trascienden la propia arquitectura y que son referentes, se estudian y se reformulan desde el propio proyecto, e instituyen nuevos paradigmas que en la investigación situamos como pre-disposiciones y ilustradas a través de ejemplos. La arquitectura como disposición asume intencionalmente unos y no otros paradigmas, los cuestiona, mostrando sus contradicciones, y se re-conceptualizan y actualizan en el proyecto de arquitectura, dando lugar a determinadas pre-disposiciones: pragmatismo y materialidad, cultura y subjetividad *ecosófica*, práctica y técnica, infraestructura y programa.

Se identifica así una pre-disposición hacia una cultura de lo ecológico, sobre las relaciones sociales y hacia una cultura del pragmatismo, que deviene en una recuperación y actualización de las prácticas como referencia en cuanto a modo de trabajo y respuesta espacial y constructiva. En ese mismo contexto se identifica un interés en la recuperación de determinadas arquitecturas modernas y de la postguerra que subrayan el valor de la técnica como recurso que hace evolucionar al proyecto a través de la experimentación práctica atenta a lo contingente y lo cotidiano, desplazando la preminencia del proyecto como definidor disciplinar. La descripción de estas pre-disposiciones es la que permite la caracterización de un marco cultural e instrumental que es reconocible en las obras estudiadas.

4. DISPOSICIÓN Y PROYECTO.

Tras reseñar el marco de predisposiciones o paradigmas comunes, y a partir de los proyectos y obras analizadas, esta investigación extrae aquellas técnicas de proyecto comunes que como conceptos espacializados y espacializables se ponen a disposición. Además de las implicaciones culturales, urbanas y subjetivas que asume la arquitectura como disposición, es posible reconocer cuatro conceptos o técnicas proyectuales: recinto, pauta u organización, relación formal en sección y materialidad inmediata.

La condición de recinto es una disposición que sitúa en un contexto de periferia cambiante y en transformación, una condición urbana contenida y pautada en el interior del recinto. Lo urbano implica una relación interna de cohesión y continuidad en el espacio - no necesariamente

equilibrada u homogénea - y un lugar de transferencia de usos y tránsitos con el borde del proyecto. En el recinto coexisten distintos programas susceptibles de cambiar en el tiempo.

La pauta sitúa en el proyecto una organización subyacente, que está presente pero no se significa, que se propone desdibujar convenciones de lenguaje y de diseño arquitectónico. La pauta frecuentemente se vincula a una razón técnica e infraestructural, que instaura una lógica de uso en el espacio interior. La pauta hace posible la continuación de la organización, tanto en la escala urbana como en la escala próxima a los sujetos (usuarios) y facilita la densificación y terminación de espacios. La organización se expresa en sección como propuesta estructurada de relaciones, cuya continuidad espacial se articula en niveles que se cualifican de modo diferenciado, como relación topológica.

Los espacios no se definen por su figura, sino por la materialidad de los elementos que lo construyen. La espacialidad es el resultado de la disposición directa e inmediata de los elementos “en bruto”. Son materiales industrializados y estándar que se ensamblan y se montan para construir tanto el soporte de actividad como la envolvente de la misma. Materiales que matizan la relación interior y exterior, filtrando la luz, el aire, la temperatura, el ambiente; y apela a una sensibilidad nueva, ambigua y cambiante que construye una imagen. A través de su definición material la arquitectura como disposición se propone incorporar a la cultura un modo de hacer, una práctica, un proceso y la imagen que deviene de ella.

5. IMPLICACIONES: LO URBANO, LO CULTURAL Y LO SUBJETIVO DE LA DISPOSICIÓN.

La arquitectura como disposición entendida como práctica desplaza la retórica discursiva en favor de instrumentos o herramientas operativas en el proyecto. Es posible reconocerlo en los proyectos que hemos situado inicialmente en la trastienda europea, y particularmente en obras significadas de equipos de Riegler Riewe, Ábalos & Herreros, Lacaton & Vassal en las que desde técnica o estrategia de proyecto se pauta una organización, se define un recinto y una materialidad que identifican un modo de hacer para la arquitectura. Sin embargo estas prácticas no son desconocedoras de las implicaciones que estos proyectos de arquitectura tienen en la construcción de una reflexión sobre lo urbano, lo cultural y del sujeto en el panorama contemporáneo. En este capítulo recorreremos de forma sintética la situación de estas posiciones en el cambio de siglo para documentar cómo se interrelacionan en el proyecto de arquitectura, cuál ha sido el ajuste, desde lo urbano, lo cultural y lo subjetivo, que estas prácticas han aportado a la arquitectura.

En la arquitectura como disposición, el proyecto como la configuración conceptual de un recinto, tiene principalmente consecuencias urbanas. Es posible considerar que desde el proyecto se enuncia tanto una lectura singular del contexto urbano y paisajístico donde se trabaja, como una lógica de determinaciones cuya cohesión aporta al proyecto una condición urbana.

Los arquitectos que protagonizan estas prácticas se saben intérpretes y traductores de la cultura de su tiempo. El proyecto y la obra construida en cuanto a formato de interpretación, traducción y proyección de la cultura de fin de siglo, es la herramienta donde la arquitectura se dispone. Y es el proceso el que se construye como cultura, donde el escenario de ese proceso es la arquitectura; no se presenta como producto, asume la condición que ya las prácticas artísticas habían hecho explícito en los setenta: visualizar un proceso que adquiere condición de imagen.

Como técnica de proyecto, la disposición define una organización que determina tanto la pauta de espacios en planta como su articulación en sección. Esta organización elimina el lenguaje o el diseño, evita la composición, la distribución y también de la posición sujeta a otras reglas que no sean las esencialmente técnicas y materiales. La relación establecida entre estos espacios es topológica, a partir de la experiencia del espacio vivido, seductor a través, entre otros, de una imagen de continuidad similar a la continuidad con que la percibimos.

El espacio se proyecta para un sujeto que se desenvuelve pretendidamente libre, individual o colectivamente, y está predominantemente expuesto. En distintas ocasiones el sujeto es convocado a participar del espacio, bien con su presencia como espectador, bien con sus enseres - la idea de decoro albertiana-, o incluso transformando materialmente el espacio, cuestión que desde el proyecto queda abierta y facilitada, y que ejecutan preferentemente otros agentes institucionales o privados. El proyecto como disposición conlleva proponer y no determinar, la subjetivación del espacio. Pero es una de las contradicciones que aparecen en la arquitectura como disposición: es en las dos décadas de cambio de siglo cuando se desarrolla una intensa re-descripción del sujeto adscrito a una práctica política -individual o colectivamente - que atañe al espacio y a las relaciones con la producción de éste.

La arquitectura como disposición propone un soporte donde la acción del experimentador no secunda propósitos prejuizados, ni cumplimenta un programa ni sigue unas pautas de comportamiento ideologizadas, porque se sabe disponiendo espacio para un sujeto en proceso de creación. Consciente de que en el final de siglo se está redefiniendo tanto la tarea del propio arquitecto, como hacia qué sujeto -usuario - dirige su proyecto, en un contexto globalizado, tecnologizado e ideologizado, parece inevitable enunciarlo también desde el proyecto.

6. EPILOGO Y CONCLUSIONES.

La breve distancia temporal respecto al periodo estudiado hace difícil la evaluación de implicaciones que ese modo de trabajo podría tener sobre la arquitectura contemporánea, qué aspectos del proyecto trascenderían su propia época y producción, alterándose o evolucionando. Es de interés iniciar con esta investigación una caracterización de esta etapa, hacer un balance y subrayar el punto de inflexión protagonizado e incorporado por una parte de la arquitectura del periodo estudiado.

La arquitectura como disposición es la práctica que desarrolla un modo de proyectar donde se exponen los conceptos espacializados citados: recinto, pauta y organización, y materialidad que se trazan en un proyecto y quedan expuestos en la obra construida. Estos proyectos tienen una trascendencia singular ya que ensayan y espacializan una condición de lo urbano que se vuelca en el interior del proyecto. Una articulación abierta pero pautada de los espacios dispuestos para su subjetivación y la materialidad de la arquitectura que se dispone no sólo como razón técnica sino también como posibilidad de construir una imagen que trasluce las implicaciones culturales que la arquitectura proyecta.

La vinculación de los procesos de proyectos inaugurados en el contexto cultural, económico y político en que se dan, hace que el proyecto esté fuertemente unido a las contingencias, que observa, describe, re-enuncia y proyecta como disposición material y espacial. De ellas, se han subrayado los conceptos comunes que se traducen en lógicas de proyecto abiertas, no

prescriptivas sino dispuestas, conceptos como recinto, pauta, sección, materialidad, imagen, para que sean ajustadas con la intervención de diversos agentes. Esto hace que no sean estas técnicas de proyecto ni trasladables ni reproducibles en otros contextos. La arquitectura difícilmente puede tratar de instituir un modo de hacer, sino que cada época dirime y ensaya, en el marco de observación y reflexión técnica disponible, el modo de proyectar que la hace pertenecer a su tiempo, pertrechada con el conocimiento del pasado, y generando un soporte de la ciudad, la cultura y el sujeto que está por venir.

ANEXO 1. OBRAS A ESTUDIO.

Se recoge la descripción y documentación de tres obras significativas entre las coetáneas. La descripción del proceso de proyecto, conjunto de decisiones tomadas en el diseño y construcción, así como el contexto arquitectónico, urbano y cultural que las han determinado. En las tres obras convergen las pre-disposiciones señaladas, se reconoce en ellas la enunciación de nuevas categorías en la arquitectura y la posible verificación y balance del proceso de proyecto, en la construcción y en el uso.

Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz.

A través de los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz de los arquitectos Riegler Riewe (1993-2001) es posible reconocer el proyecto como recinto que contiene una condición urbana, para albergar a la vez que un programa académico un trozo de ciudad. La ciudad que el sujeto contemporáneo puede habitar, para vincularse a ella, se crea dentro del edificio, lo que queda fuera -real y virtual - es una lógica en la que resulta difícil reconocerse espacialmente. La pauta estructural y modular subyacente al proyecto hace que el programa se adapte espacialmente, tanto desde los requerimientos de la institución como de los usuarios. La propuesta material genera cerramientos en hormigón visto y huecos que mantienen una seriación disímil, evita identificar la organización con composición para hacer prevalecer la envolvente de un espacio interior que muestra en continuidad las distintas escenas urbanas que se presentan.

Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez, Madrid.

La Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez, Madrid, de Ábalos & Herreros (1997 - 2000) desvela el proyecto como herramienta, como descriptor y diseñador de la cultura, entendida no como un producto de la industria cultural, sino como la oportunidad de conocer el proceso en el que contemporáneamente están la ciudad y la cultura, para pertenecer eficazmente a él. El trabajo del paisaje exterior e interior a un recinto infraestructural re-enuncia técnica de proyecto que se acompaña como ciclo o proceso. La construcción inmediata e industrial no deja de acompañar a la generación de espacio más cercano a lo laboral que a lo infraestructural

Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes.

Analizar el proceso de concurso, ideación y construcción de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes, de Lacaton & Vassal (2003-2009) permite conocer el propio proyecto ideado como construcción conjunta (programáticamente y espacialmente) en el tiempo. La densificación entre organización o pauta y programa genera una suerte de condición urbana,

como los lugares donde propuesta una urbanización, quedan baldíos y se generan usos no pre-determinados, donde es posible consensuar una nueva forma de ocupación y utilización del espacio.

La investigación y conocimiento de la documentación de los proyectos, desarrollo constructivo, obra y uso, permiten extraer algunas implicaciones para el proyecto-concepto de “arquitectura como disposición”.

ANEXO 2. ENTREVISTAS.

Entrevistas a Roger Riewe, Juan Herreros, Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal.

De las entrevistas realizadas para preguntar y debatir sobre el proceso de proyecto con distintos implicados, tanto en el marco institucional como en el marco profesional, se recogen las tres de los equipos que de forma crítica han trabajado en la confluencia entre pensamiento y obra. En ellas se discuten temas específicos del proceso de proyecto y de las obras, se comenta el marco histórico y situación de la arquitectura en los noventa. Se recorren otras obras de los estudios así como exposiciones como expresión espacializada de un modo de hacer.

ANEXO 3. BIBLIOGRAFÍA.

ANEXO 4. RESUMEN GRÁFICO DE LAS OBRAS RELACIONADAS.

ANEXO 5. MAPA CULTURAL.

ARCHITECTURE AS DISPOSITION AN APPROACH TO THE ARCHITECTURAL PROJECT IN EUROPE'S BACK STAGE AT THE TURN OF THE CENTURY.

Not many words exist that contain both an aptitude and an attitude, a way of doing things and the implications this involves. A disposition is both an action and the effect of disposing of.

Normally, to have a disposition means to have the ability to assume any given circumstances and act according to them with preparedness. Disposition denotes an aptitude, a skill to adapt certain abilities to achieve a goal. It means observing a framework of reference from a point of view that is not necessarily shared nor the norm, incorporating certain experimental, peripheral and independent rules or personal stances to the process, and adapting them pertinently to create a new position.

After the fall of the Berlin Wall in 1989, Europe's political and economical map changed. The Europe that was founded upon modernist myths (R. Barthes) dissolved as quickly as the polarization between communist and capitalist countries vanished, setting out on the path of global or post capitalism. The establishment of the European Union after the Maastricht Treaty (1992) brought about, in an apparent contradiction, an economic union as well as the reaffirmation of multiple local identities. At the time, architecture and infrastructure became the major objects of investment for institutions and governments that attempted to tone down the differences between Europe's central and peripheral regions as well as a means of constructing an identity that would place the different regions on a newly, unified map.

The conditions of the professional practice of architecture, both at a local and at a global scale, did not remain indifferent to these transformations over the period of two decades of the turn of the century. As a discipline, it underwent a process of redefinition, both of its external and its internal conditions. The cultural, political, economical and technical adjustments that have taken place in the European context have led to the establishment of new guidelines for architecture as well as new design logics which, despite sharing certain genealogical and epistemological traits with some preceding experiences, involved a change of course regarding the relevance of the discipline, one that needs to be conveyed and reinterpreted.

In this context, a series of architectural designs and works can be identified which, far from the spotlight of the media and the showcases of the discourse of the time, proposed, with a pragmatic, non-discursive and committed attitude toward the discipline, a design, theoretical and practical approach which are all especially relevant to the practice, and the urban and cultural context. This is what we have called architecture as disposition.

Therefore, architecture as disposition is understood as a situation and as a positioning, capable of observing and interpreting the specific circumstances of each moment in each location, and from that stand point, tracing the rules and the framework that determine the relationship between architecture and its time. This disposition organizes the internal and external relationships that exist between different aspects, and it allows distancing oneself far enough in order to observe both the parts and the whole, as well as to advance, or design, actions and strategies. This double condition of situating oneself, depending on the determinations of the context, and positioning oneself, depending on the will and choices of the individual, makes the subject become involved in

every aspect of space and time. To think of architecture as a disposition allows understanding it by participating of its two extremes: as a formulation or a stance, in accordance with a certain period, and as a study of the procedures by which this stance is taken and translated into a certain format: designing and building architecture.

This work proposes a transversal examination of design tools and their implications through a series of works, texts and practices that we have located in the backstage of Europe, a non-central location out of the spotlight that shined over the production of works and discourses over those two decades. Works and projects which, with the use of simple technologies and organizational guidelines, have a unique spatiality, characterized by the material immediacy of what is available and everyday. An everyday nature that is redefined by pragmatism and contingencies. These projects reflect upon a cultural practice that may be able to settle the contradictions that exist between reality and design.

Through some of the works built during this period it is possible to verify the characterization of the architectural project as a disposition, and to extract not only the paradigms and genealogies that exist within the discipline, but also new fields of work and interlocution for architecture. We will delve into designs and built projects carried out by teams of architects with a decade of professional experience within the time frame of study, such as Riegler Riewe, Lacaton & Vassal, Ábalos & Herreros, among others. These teams put into practice a unique interpretation of the medium in which they work, understanding it as a context in which once can re-formulate certain conditions, such as urban, cultural, pragmatic, economic, infrastructural, material, social or political notions.

After the analysis and discussion of the case studies, which have been carried out through interviews, site visits, the documentation of bibliography, photographs as well as drawings, and completing or contextualizing this by studying preceding and even coetaneous production both in the realm of architecture and culture, we have been able to confirm the existence of certain shared design traits and tools—dispositions—in the spatial and technical resolution of the architectural works studied. We can synthesize them as: the design of enclosures, the design of guidelines, the organization and articulation of spaces, and the implementation of an industrial, standardized and assembled materialization in their construction. These techniques involve an idea of the city, culture and subjectivity in architecture that is put into practice beginning at the design phase. Through this thesis, we propose characterizing which design techniques are put into practice, what contradictions and risks they take on, and what they contribute to the architectural project.

From the common ground of academic and professional interests, we set out to explore and get to know the cultural frame of reference in which architecture as a disposition is carried out, and to understand the context of the discipline, the risks and contradictions which were taken, with a certain attitude, by a sector of architecture practices during the two decades of the turn of the century, all with the aim of searching for more effectiveness in architecture. Our interest lies in understanding and organizing the guidelines, techniques and tools that redefined this approach and development of the architectural project. That is, the characteristics that are inherent to the architectural project which, without losing their sense of historical criticism, allow extracting instrumental knowledge from them, which can be applied, also critically, as a tool of analysis and design both in the classrooms and in the professional practice itself.

It is the task of all researchers and design professors to teach and transmit the attitude of everyday research into what is precisely the project of our times.

STRUCTURE OF THIS THESIS

This thesis is the result of research applied to the field and area of knowledge of architecture design. It has been carried out with a cultural and relational perspective gearing its findings towards teaching and the professional practice. The following, is a description of its structure, as well as its hypothesis, goals and the methodology used.

0. PREAMBLE: EXHIBITED PROJECTS.

As an introduction, we study how the temporary exhibition pavilion *An der Traisen* (1988, St Pölten, Austria), designed by Adolf Krischanitz evidences the differences that exist between urban and cultural discourses, shown in an architecture that, despite its allegorical nature, is pragmatic and immediate, enveloping the observer who participates of the space. This exceptional work also illustrates the contradictions and dissonances that were present in Central European architectural production at the end of the 20th century, and it heralded an inflection point in the approach to architectural design during the 1990s.

1. INTRODUCTION

By looking at artistic practices we can observe how the work-subject-space relationship that they experimented with over the previous decades was uniquely synthesized in the work *Lité* (Bertrand Lavier, 1988): a frame is displayed and the observer is summoned to look at the support, an image with which to reflect on the cultural, economic and political background upon which it is set. In our view, this work condenses a change in the relationship between the artistic practice, the way it is produced and the observer, while at the same time it illustrates a shift that can also be perceived in the architecture of the time. The field of the discipline expands and it receives feedback from other disciplines as well as contemporary artistic practices, and architectural design is the tool that brings together culture and technology.

1.1. DIAGNOSIS AND CROSSROADS.

Artistic practices had been detecting and questioning their incorporation into the cultural industry with works that had approached the issue. The exhibition *Bildlicht: Malerei zwischen Materialität und Immaterialität* (Vienna, 1990) that include the work propose thinking about representation and image, and the discourse and context in which they are produced. However, the a-critical overproduction of architecture that is contemporary to the rapid changes that took place in Europe at the end of the century is, according to Habermas, Jameson, but also Secchi, Nicolini and Zevi, a sign of how architecture became yet another product of the cultural industry and a tool at the service of dominant economic and political regimes. The diagnosis of these critics places the discipline at a crossroads between its dissolution, its introspection and the consolidation of an autonomous discourse, or the search for references beyond the traditional disciplinary framework. Within this context, the definition of “disposition” and the possibility of linking it to a way of practicing and understanding architecture within the production and thought during the period between the 20th and 21st centuries, is one of the hypotheses supported by this research.

1.2. HYPOTHESIS, GOALS AND PROJECTION.

The unfolding of the means of production that took place around 1990, along with the incorporation of architecture into the consumer imagery of the cultural industry ascribed to the established forms of development and spreading of the prevailing political and economic discourses, revealed the existence of multiple contradictions and a worrisome ineffectiveness of architecture. Within this context, a time when Europe was reconstructing its political and economic map, architecture and infrastructures experimented and exceptional development as part, as we have mentioned, of a public investment program aimed at balancing Europe's central and peripheral regions and reconstructing local identities within the continent's newly unified economic map.

1.2. HYPOTHESIS.

As a general hypothesis, this research sustains that ever since the beginning of the 1990s and in Europe's non-central areas, it is possible to identify a series of "practices" —architecture works and designs— which, from what we have termed "the European back stage"¹, experimented with a pragmatic approach to design, through different built works as well as other formats such as publications and exhibitions. These approaches relocated design itself as a tool that mediated between architecture and the geographical, cultural, disciplinary and professional context within it is produced. We are referring to an architecture that, with both a critical and pragmatic attitude and with technical knowhow, generated unique disciplinary, urban and cultural implications within its setting. This approach is what we have called architecture as disposition.

Within the unique proliferation of European architecture that took place hand in hand with the development of the financial and consumer economy at the time, there were certain architectures that, based on the development and reasoning of a critical discourse regarding the autonomy of the discipline, pragmatically experimented with the everyday and what they had near. In contrast with the positivist development of design as a prescriptive tool for both the urban and the built environment, a series of descriptive and illustrative projects can be detected which accompanied their design and management processes and questioned the inertia of the existing codes and conventions. This architecture is understood as a practice interwoven with other disciplines, one that produces the city and culture and that reformulates, through design, the notions of atmosphere, economy and social issues.

Given the architectural crossroads that, before this period of study, R. Venturi (1966) and M. Tafuri (1977) had pointed out after the collapse of the modern project and a much needed, critical re-formulation of its precepts—as Jenks (1978), Habermas (1980), Jameson (1983) described—architecture as disposition lays out a critical and differentiated interpretation regarding the discipline and suggests its configuration as a "permeable" practice that joins up theory and design without dissolving into other lines of philosophical or anthropological thought, nor falling into formal or technological spatial design.

¹ When we talk about "the European backstage" we think of the Merriam Webster definition for "backstage": 1 of, relating to, or occurring in the area behind the stage and especially in the dressing rooms 2 of or relating to inner working or operation

This approach to the profession also implies assuming, among other issues, the task of redefining the natural contract (Serres, 1990) and the commission (Sloterdijk, 1999), upon which the practice is based, as a stipulated balance between nature, artifice and the virtual realm. In this context, the practice borders other disciplines with translucent and discontinuous boundaries. It is set on the border, (but not on the edge) which allows architecture to translate the contingencies of both the local and the global context as well as to channel the instrumental changes within the discipline and the trade brought about by both internal aspects—the massive virtualization of the design process—and external issues—adjustments to the requirements of other professionals and management bodies involved in the development of the design document and the construction of the project.

Architectural design is set transversally along other disciplines such as political ecology, anthropology, cultural practices and environmental techniques. In this way, architecture becomes both a tool that forecasts ideas regarding the cultural and urban realm as well as the notion of subject who, in turn, constructs a contemporary meaning for architecture.

1.2.2. GOALS.

The goal of this research is to characterize this design approach and to identify tools that may be useful and effective for architectural projects and production, by analyzing and critically discussing the work of architects, their designs and built projects, over the period of study.

Our proposal is to consider architecture design and its tools as an operative and cognitive category. That is, to describe the design tools that characterize the works studied and analyze the implications that these works have had for architecture and how they can be transferred to the academic and social realms. The idea is to also approach design as a framework for observation from which to formulate the general and specific conditions in which contemporary culture is produced and to instrumentalize the construction of a series of guidelines with which to transform and re-think the urban, cultural and social environment.

By doing this, we will clarify the references that these practices rescue from the storage room of the practice, and delve into other possible influences of interest for this research: 1960s, post-minimalist art; technological approaches; avant-garde, modern, interwar design and culture; postwar Californian design; late-modern, British and proto-modern, Spanish architecture. The contradictions the architectural project takes on and the risks taken by those who carry it out is also explored. In order to do so, we will comment and characterize some of the opportunities that these risks —productive opportunities according to F. Scott—have meant to architectural design.

Our proposal is to pause and observe the architecture produced by teams of architects who, by "experimenting in the backstage" and using "standard, everyday materials that are in storage", suggest that the project must describe the real circumstances of changing contemporaneity, describing it and re-formulating it through architecture, in order to make the design document and process become the tool that evolves to be able to accommodate and deal with, on the bases of creativity and inventiveness, the convergence of the new economic, political, cultural and subjective context of the turn of the century. A way of doing architecture is rephrased, by means of installations and initially small interventions, as well as proposals for facilities and infrastructures, that suggests refocusing architecture as a practice, "architecture as disposition".

1.2.3. PROJECTION.

Bringing academic and professional concerns together, the motivation of this research is to comprehend the processes by which a certain kind of architecture is conceived, one that, paradoxically, combines both the open nature and determinism of design. Specifically, our interest is to understand and to organize the guidelines, techniques and tools which redefined the approach and development of the architectural project. That is, the traits that are an inherent part of the architectural project which, without losing a sense of critical historicism—acknowledging that there are no instruments without subjectivity or a political sense—will allow is to extract instrumental knowledge that can be applied, also critically, as analytical tools but also as vehicles of design action, both in the classrooms and in the professional practice itself.

However, almost as important as what we have just stated, is the need to reclaim the values and importance of a professional attitude and stance —disposition— which, assuming risks and contradictions, sets out to explore and find its own tools, those that are adequate to describe and design within their time and context. As a design researcher and professor, the idea is to teach and transmit a way of researching and constantly questioning which is, at each moment in time, the project of our present.

1.3. CONTEXT1. TIME AND SPATIAL FRAMEWORK.

We have already described Europe's cultural, political and economic context during the period of two decades at the turn of the 20th to the 21st centuries. The rapid changes that the continent underwent were a product of its own dynamics but also of those at a global level. The beginning of this process can be pinpointed to the fall of the Berlin Wall (1989), and the end of it took place when, after two decades of excitement and optimism, the 2007 financial crisis consolidated its effects in Pittsburgh G20 summit in 2009, when the G20, establishing itself as a major, decision making body regarding the global economy, decided to implement stricter regulations for the financial sector. After that, the process of nationalizing debt began, with European states rescuing private banks and local European bodies freezing public investment, leading to a new institutional and economic framework that, for architecture, put an end to the dynamics of the previous years.

In Europe, this period of technological, communication and infrastructural development involved the relocation of production centers, the transformation of urban peripheries and the development of new centers, where urban planning intensified and the architectural project reconfigured its tools. Within this time frame, this work focuses on non-central areas of Europe, where, as we have mentioned, it is possible to appreciate the existence of groups of architects that, committed to their theoretical discourses, worked distancing themselves from the major center of production and publication that the United Kingdom and the Netherlands represented.

1.4. CONTEXT 2. ITINERARY: APPROXIMATION TO ARCHITECTURE AS DISPOSITION.

Within this context, it is possible to review a series of built works in which traces and experiences that experiment with a different approach to design can be appreciated, that assume and re-elaborate paradigms and pre-dispositions such as ecology, pragmatism, technology, and practices that had previously prevailed. This research proposes an itinerary through works and projects of different scales and with varying degrees of complexity where, what we

understand as “disposition”, is made explicit. We will approach medium scale interventions to end up, given the complexity, significance and importance of the mentioned issues, pause, analyze and document the design and construction processes of the *An der Traisen* Temporary Pavilion (1988-1998) by A. Krischanitz, the Computing and Electrotechnological Institutes of the University of Graz (1994-1998-2001) by Riegler Riewe, the Valdemingómez Recycling Plant (1998-2001) by Ábalos & Herreros, and the National School of Architecture in Nantes (2003-2009) by Lacaton & Vassal.

Taking into account their differences and specific nature according to their outcome, the study and interpretation of these projects, all of which were carried out in the 1990s and 2000s and, will allow us to detect shared issues and opportunities for architecture when it comes to designing “as disposition”.

1.5. METHODOLOGY.

Considering both the aforementioned goals and motivations, the introductory chapter finishes by making explicit and explaining the methodological approach as well as the sense and possibilities of transferring this research. Since this is a integrated research—it delves into technical and cultural aspects—the work, thought and knowledge involved is based on multiple sources and resources. For the characterization or contextualization of the cultural condition we have turned to documents and bibliography from diverse disciplinary fields. Even though they all have to do with architecture, they are mainly related to artistic practices. The case studies, precedents and references find their support mainly in documents and bibliography specifically from the realm of architecture, while for the specific or main case studies we have used primary sources and resources as well as visits to the buildings and interviews to their authors and other agents involved in their inception. The latter not only provide unique and original resources, but they also enable contrasting the existing sources and a better verification of the hypothesis and results.

2. PREVIOUS AND CONTEMPORARY POSITIONINGS.

In the second chapter we will identify the precedents and references used to define architecture as disposition, which precedents characterize it and which do not. With the use of three groups of “positionings”, we will point out the ideas, concepts and experiences upon which architecture as disposition stands, and we will point out how it does so.

IN CLASSICAL TREATIES. *Disposition* is a term that has been used throughout the history of architecture and that over time has acquired different meanings, which we will explain in this research. To begin with, in classical treaties we can find descriptions that delimit the amplitude of the term: *dispositio* (Vitruvio), *decorum* (Alberti, Serlio) and *strategy* (Clausewitz, Certeau) are concepts that place the disposition concept along the historical timeline.

CONTRA-POSITIONS. At the same time, it is interesting to point out and differentiate which design techniques can be understood as dispositions and which cannot. In this section we will see how concepts such as composition, form, diagram or distribution, are opposing notions to architecture as disposition.

CRITICAL AND DISCRUSIVE POSITIONINGS. As for theoretical discussions and stances, firstly we will point out how, in the face of the fatigue caused by the theoretical debates that took place between 1975-1995, where criticality (Tafuri), syntax (Eisenman), textuality (Hays), form (Rossi) or composition (Moneo), among others, took on a leading role in a disciplinary discourse that reaffirmed the autonomy of the profession, lessening the effective capacity of part of the practice when it came to tackling the changes taking place in Europe at the end of the 20th century. Secondly, we will demonstrate how, during the same period, there appeared a rising interest in architectural practice and techniques. We will describe the state of the arts with regards to the disciplinary discourse and its evolution towards field conditions (Allen) and the recovery of artistic and cultural references. We will also point out how some professional teams herald significant changes in the practices and profession during that time period.

3. PREDISPOSITIONS.

Design logics are set within a group of paradigms that transcend architecture itself and that are referenced, studied and reformulated from within the design process itself, instituting new paradigms which, in this research, we identify as pre-dispositions that we will illustrate through a series of examples. Architecture as disposition intentionally assumes some paradigms leaving out others. It reveals their contradictions, questions, re-conceptualizes and updates them for the sake of the architectural project, leading to certain pre-dispositions: pragmatism and materiality, culture and *ecosophic* subjectivity, practice and technology, infrastructure and program.

Therefore, a pre-disposition that leads towards a culture of ecology is identified. It is based on social relationships and a culture of pragmatism that updates the idea of practices as references, in as much as they are ways of operating as well as a spatial and material response. In this same context, we will identify an interest in recovering certain modernist and post-war architectures that underlines the value of technique as a resource, making the design evolve by means of practical experimentation by paying attention to contingencies and the everyday, displacing the preeminence of the project as the discipline's defining trait. The description of these pre-dispositions allows us to characterize the cultural and instrumental framework identified in the works studied.

4. DISPOSITION AND DESIGN.

After identifying the framework of predispositions or shared paradigms, and stemming from the projects and built works that have been analyzed, this research extracts the design techniques which, as *spatialized* and *spatializable* concepts are set forth, disposed of. Besides the cultural, urban and subjective implications that architecture as disposition entails, we have detected four concepts or design techniques: enclosure; guideline or organization; formal, cross-sectional relationships, and material immediacy.

The notion of enclosure is a disposition that places a contained and measured urban condition within a delimited space in the context of a constantly changing periphery. The urban idea involves a cohesive and continuous internal relationship within the space, one that is not necessarily balanced nor homogeneous. It also creates a space where uses and flows are exchanged along the edges of the design. Within the enclosure, different programs coexist, susceptible to change through time.

The idea of guideline gives the design an underlying organization, one that is present but does not express itself, blurring language and architectural design conventions. Often, these guidelines are linked to a technological or infrastructural feature that establishes a logic of use within the space. These guidelines make continuity of organization possible, both at an urban scale and at the scale of the subjects (users), enabling the densification and completion off of the spaces. Organization is expressed in the cross section as a structured proposal of relationships, the spatial continuity of which is articulated on different levels that are differently qualified, as in a topological relationship.

Spaces are not defined by their shape, but by the materiality of the elements that make them up. Spatiality is the result of the direct and immediate disposition of elements without frills, industrialized and standardized materials that are assembled and arranged in order to construct both the support of activities and what envelops them. These materials blend together the relationship between the inside and the outside, filtering light, air, temperature and atmospheres, and they speak of a new, ambiguous and changing sensitivity, creating an image. Through its material definition, architecture as disposition sets itself to incorporate into our culture a way of doing, a practice, a process and an image that derives from it.

5. IMPLICATIONS: THE REALM OF THE URBAN, CULTURE AND SUBJECTIVITY IN DISPOSITION.

Architecture as disposition, when it is understood as practice, displaces the rhetoric of discourse in favor of effective instruments or tools for project design. It is possible to recognize this in the projects that we have situated in Europe's backstage, especially in significant, turn of the century works by the aforementioned teams of architects, in which, through designs techniques and strategies, organizational guidelines are given and an enclosure and a materiality are defined, identifying a way of practicing architecture. These practices are well aware of the implications that their projects have in the construction of thought regarding the urban realm, culture and subjectivity in the contemporary scene. In this chapter, we will briefly go over the situation of these issues during the turn of the century in order to document how they are interconnected with architecture, and their contribution to adjustments in the professional practice.

In architecture as disposition, design as the conceptual configuration of an enclosure, has consequences mainly at an urban level. It is possible to consider how, through design, a unique interpretation of both the urban and landscape context of the setting is formulated, setting forth a logic of determinations the cohesion of which gives the design an urban nature.

The architects that carried out these practices are aware of the fact that they are the interpreters and translators of the culture of their time. The project and the built work, as a means of interpretation, translation and projection of the culture of the end of the century, are the instruments architecture disposes of. The process is what is constructed as culture, whereas architecture is the setting of this process. It is not presented as a product, and it takes on a condition that artistic practices had already made explicit in the 1970s: to visualize a process that has the nature of an image.

As a design technique, a disposition defines an organization that determines both the layout of spaces in plan and their articulation in section. This organization does away with language or design, avoids composition and distributions and any other stances tied to rules that are not

technical or material in essence. The relationship that is established between spaces is topological, it is based on the experience of the space, which seduces its users with, among other things, an image of continuity similar to the continuity of our perceptions.

Space is designed for a subject who, allegedly, goes along freely, be it at an individual or at a collective level, and who is predominantly exposed. On different occasions, the subject is called to participate of the space, by means of her presence as spectator, or by means of her belongings—the Albertian notion of decorum—and even of materially transforming the space, an aspect that the design leaves open and even enables and that is preferably carried out by other institutionalized agents or private individuals. Design as disposition entails proposing and not determining the subjectivization of space. But this is one of the contradictions that architecture as disposition reveals: within the two decades of the turn of the century, a deep redefinition of the subject took place, ascribed to a political practice—at an individual and a collective level—concerning space and the relationship with its production.

Architecture as disposition proposes a framework where the action of she who experiences does not follow prejudices, nor adhere to a program, nor follow ideologized behavior rules, because it knows that is disposing of space for a subject that is in the process of definition. Aware of how, at the turn of the century the role of the architect herself as well as of the subject—user—are being redefined, the design is inevitably directed, in a technological, ideologized and globalized context, to the formulation of the project itself.

6. EPILOGUE AND CONCLUSIONS.

The short time frame of study makes it difficult to assess the implications that this way of working will have on contemporary architecture, and which aspects of design will transcend their own time and production, change or evolve. It is the goal of this research to begin characterizing this period, to assess it and to highlight the inflection point produced by part of the architecture of that period of study. Likewise, it is also of interest to point out what sort of architects achieve putting all of this into practice.

Architecture as disposition is a practice that at implemented a way of designing. It has shared, spatialized concepts which can be traced in the design process and are identified in the build work. These projects are unique in the sense that they experiment and spatialize an urban condition that can be found within the inside of the project. In these cases, architecture is an open articulation that is marked by spaces set out to be subjectified and materialized not only following technological logics but also as a possible way constructing an image that reveals the cultural implications that the architecture sets forth.

There is a strong link between these projects and the cultural, economic and political context in which they were conceived, designed, built and opened to the public. In this sense, they are strongly influenced by their corresponding contingencies, which they observe, describe, re-formulate and lay out as a material and spatial disposition. Of these dispositions, we have underlined the concepts that they share and that can be translated into open design logics, notions which are not prescribed but disposed of: enclosure, guideline, section, materiality, image, all of which can be adjusted during the intervention by multiple agents. This does not mean that, as design techniques, they cannot be applied or reproduced in other contexts. Architecture

can hardly instruct a way of practicing, each time period takes its own resolve and experiments, within the framework of observation and technical reflection available. A design approach is time specific, and it is equipped with past knowledge in order to generate the framework for the city, the culture and the subject that is yet to come.

ANNEX 1. STUDY CASES.

We gather the description and documentation of three, significant works within the time period of study. This includes: the description of the design process, the series of decisions made during that process and the construction phase, as well as the architectural, urban and cultural contexts that have determined them. The predispositions that we have mentioned converge in these three projects, and through them it is possible to identify new architectural categories and to verify and assess the design process through their construction and use.

Computing and Electrotechnological Institutes of the University of Graz.

The Computing and Electrotechnological Institutes of the University of Graz by Riegler Riewe (1993-2001), enables the identification of the design of an enclosure that contains an urban condition; the building accommodates an academic program as well as a piece of the city. The city that the contemporary subject can inhabit and attach herself to, is created within the building and what remains outside of it—virtually and in reality—is a logic in which it is hard to recognize oneself spatially. The structural and modular guidelines that underline the scheme make the program adapt to the space, from the point of view of both the institution and the users. The material proposal generates bare, concrete facades with openings that follow an irregular layout. Therefore, organization cannot be identified with composition and this makes the enveloping, inner space prevail, revealing the continuity of the different urban scenes that are presented.

Valdemingómez Urban Residue Recycling plant, Madrid.

The Valdemingómez Urban Residue Recycling plant in Madrid, by Ábalos & Herreros (1997 - 2000), shows how the architectural project can be the observer, describer and designer of a culture, understood not as a product of the cultural industry, but as an opportunity to get to know the process in which city and culture coexist and how to belong to both effectively. The work on an interior and an exterior landscape of an infrastructural facility reformulates the notion of design technique as it adjusts to concepts such as cycle and process. Despite its fast, industrial construction, the space resembles a work center rather than an infrastructural building.

National School of Architecture in Nantes.

To become acquainted with the entire process the begins with the competition, design and construction of the National School of Architecture in Nantes, by Lacaton & Vassal (2003-2009) enables us to understand the project itself as a programmatically and spatially merged construction in time. The easing of the relationship between its guidelines and its program generates a kind of urban condition, with places in which development is merely outlined, remaining empty and generating indeterminate uses where it is possible to reach a consensus on how to occupy and use the space.

Researching the project documents, studying the construction design and building process and observing how these building are used, allows us to deduce certain implications for architectural design-concept as disposition.

ANNEX 2.INTERVIEWS.

Interviews with Roger Riewe, Juan Herreros, Anne Lacaton and Jean Philipe Vassal.

Of the interviews carried out to inquire into and debate about the design process, both within the institutions and the professional framework, we have gathered three works that belong to three teams that have critically strived to merge production and thought. In these interviews, specific issues regarding de design and building processes are addressed, and the historical context of architecture in the 1990s is discussed. Other works by these same practices are mentioned as well as exhibitions that have spatially expressed this production approach.

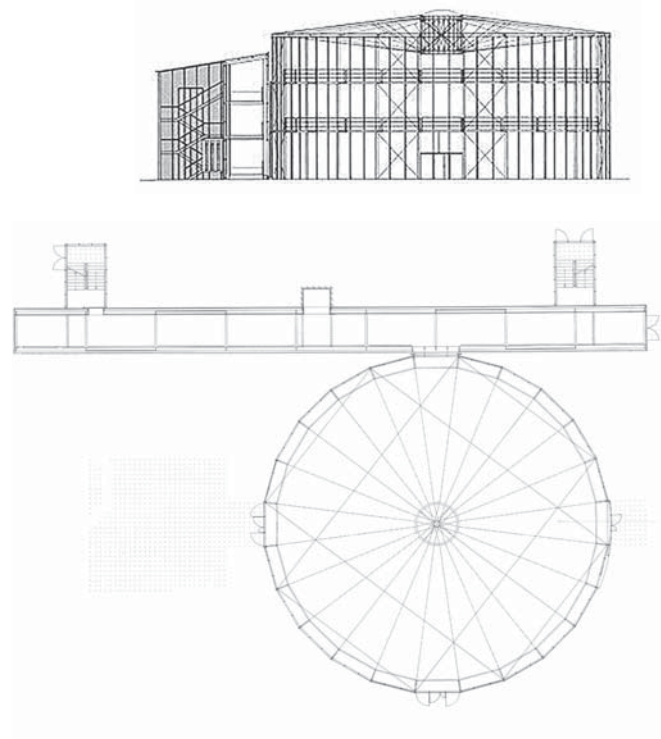
ANNEX 3. BIBLIOGRAPHY.

ANNEX 4. GRAPHIC ANNEX OF RELATED WORKS.

ANNEX 5. CULTURAL DIAGRAM.

0. EXORDIO

0. PROYECTOS EXPUESTOS.



Krischanitz, A. 1988. An Der Traisen Pavillion. St. Pölten. Sección Transversal.

Krischanitz A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten. Planta.

Un año antes de la caída del muro de Berlín, y cuando empezaba a pensarse una nueva idea de Europa, el arquitecto vienés Adolf Krischanitz construye el pabellón temporal *An der Traisen* (1988) donde se expondría el proyecto que haría de St. Pölten¹ la nueva capital de Niederösterreich (Baja Austria).

El edificio, un extraordinario espacio de luz y espacialidad iridiscente, construido con materiales estándar, ligeros y ensamblados, se dispone para alojar la muestra que resume, a través de una exposición de referencias, el discurso urbano y arquitectónico del momento, y representa, dentro de la cultura según explica alegóricamente, un *templo* de debate urbano ciudadano. Compuesto por dos piezas, un esbelto prisma de tres niveles albergaba la exposición, y un cilindro, a modo de *Tholos* cubierto por una cúpula *tensegrity*, representaba el *ágora* democrática donde avivar, con la celebración de actividades, debates y mesas de trabajo, la construcción de la *urbs* y la *civitas* de la futura capital.

Si bien el pequeño edificio temporal y la muestra estaban diseñados conjuntamente para *presentar* y *representar* la inminente transformación urbana, es interesante observar cómo en esta obra se desvela una *contradicción o disonancia* entre el proyecto de arquitectura y la muestra que allí se exponía, que señala un punto de inflexión en la *arquitectura que en estos años se está produciendo*.

Mientras el proyecto de ciudad sobre el que reflexionan V.Magnago-Lampugnani y W.Wang componía una ciudad *collage* de obras de consolidada referencia en la historia de la arquitectura, el pabellón temporal se presentaba como un espacio experimental, construido con materiales ligeros y ensamblados, que traslucían una luminosidad vibrante e intensa.

El proyecto construye un espacio público con connotaciones simbólicas, para generar un lugar de encuentro lleno de actividad: junto a la exposición "*Geburt einer Hauptstadt*"² ("*Nacimiento de una Capital*"), se celebran presentaciones y jornadas de debate entre ciudadanos y expertos sobre el futuro desarrollo de St. Pölten como capital federal de Baja Austria. El espacio pensado como pabellón temporal de exposiciones se usó para conciertos, obras de teatro y danza, durante diez años hasta su desmontaje y venta.

Pero la disonancia evidenciada por este pabellón no se da solamente entre la arquitectura evidente e inmediata, *low tech*, del proyecto, frente a la composición posmoderna de referencias urbanas antes señalada. Cuando en 1989, el *Bauherrenpreis*³ de Austria premia conjuntamente el Pabellón de Adolf Krischanitz y la *Ampliación del Despacho de Abogados* en Falkenstrasse (1988, Viena) realizado por Coop-Himmelb(l)au, se evidencia también la vicisitud *plural* y *disonante* de la producción arquitectónica centro europea en el inicio de la década de los noventa. El premio



Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten. Espacio "*ágora*" de presentación y encuentro de técnicos y ciudadanos.

¹ La ciudad de St. Pölten pasa a ser la capital del Estado Federado de Baja Austria, tras declarar Viena su autonomía (1986), como ciudad - estado dentro de la Federación de Estados Austríacos.

² Encargo del Donaufestival de Baja Austria a D. Steiner, G.Schöllhammer, G.Eichinger y C.Knechtl.

³ Premio de prestigio nacional concedido anualmente por la Asociación de Empresas Promotoras y Constructoras austríacas. A. Krischanitz (1946, Salzburg) se vincula a la escena cultural contemporánea desde que formara el grupo *Missing Link* junto a Otto Kapflinger y Angela Hareiter. Además de un intenso trabajo inicial en la restauración de la Werkbund y el Pabellón de la Secession, construye diversos pabellones temporales: Pabellón de Austria en la Feria del Libro Frankfurt (1994), el Kunsthalle I (1991-1992, desmontado) y Kunsthalle II (2001) Karlsplatz de Viena, Temporarär Kunsthalle en Berlín (2007 trasladado a Varsovia 2008). *An der Traisen Pavillion* es el primero de esta serie de instalaciones temporales vinculadas con el arte y la cultura.



reconoce la sencillez técnica y la belleza con que Krischanitz asume la excepcionalidad⁴ del pabellón temporal para sintetizar y ensayar una propuesta pragmática, operativa y de bajo presupuesto, que difiere significativamente de la complejidad formal y retórica deconstructivista con que la crítica - y la práctica - de la arquitectura lideraban el discurso⁵.

De ahí el interés de esta pequeña obra temporal y disonante que, como desarrollaremos más adelante, anuncia una serie de cambios en los modos de proyectar por una parte de la generación de arquitectos que trabajará de "otra" manera en la construcción de la Europa de las dos décadas de cambio de siglo XX al XXI. Una actitud pragmática, que junto a la inmediatez y sencillez tanto técnica como material, desplazan la pretensión retórica de la arquitectura, sin dejar de ser crítica y experimental.

PROYECTO EXPUESTO.

De forma y materialidad enigmática⁶, el pabellón evoca una imagen entre arcaica y futura, entre templo y prototipo industrial expuesto entre las sombras de los álamos del río Traisen. La construcción temporal se compone en dos piezas, un prisma y un cilindro apenas tangentes entre sí, "un espacio que exhibe y un espacio que se exhibe"⁷. El prisma es la "vitruina de exposición"⁸, es una edificación de estructura metálica revestida de paneles ondulados de policarbonato traslúcidos (Scobalit) al Norte y de fibrocemento (Eternit) en la fachada Sur, coloreada según el artista Oskar Putz, que despliega una experiencia sensorial única de luminosidad y ligereza. Los tres niveles

4 "La excepcionalidad de su naturaleza temporal, la oportunidad de la interrupción de la vida cotidiana y la maximización del efecto con un gasto mínimo, son parámetros y condiciones determinantes. (...) Un pabellón es subjetivo y proyectivo a la vez". En Moravánszky, Á.; Pirhofer, G.; Kapfinger, O., 2015, pp.17-42. Traducción de los textos en inglés y alemán de la autora.

5 Muestra de ello son las diferentes premisas de las obras del premio compartido, coetáneamente la Ampliación del Despacho de Abogados en Falkenstrasse (Viena, Austria) de Coop-Himmelb(l)au era canonizada al incorporarse a la exposición Deconstructivist Architecture (1988) del MoMa Nueva York.

6 "Un efecto óptico indidente, como una membrana entre el exterior y el interior". En Moravánszky, Á.; op. Cit. p.19.

7 En la descripción del proyecto en el catálogo de la exposición el juego de conceptos como *exponer, desvelar, revelar, velar*, describe los efectos para los que está diseñado el pabellón, que, como temporal, se prevé desaparezca - cosa que a pesar de los previsto, sólo ocurre diez años más tarde-: "Puede ser posteriormente desmontado o adaptado para otro uso. En algún momento, desaparecerá el objeto de exposición, y solo las huellas del pabellón desmontado serán el resultado arqueológico de la fundación de la nueva ciudad". En Steiner, D. et. Lat., 1988, p.27.

8 Krischanitz, A. *Erläuterungs Bericht* (Memoria original del proyecto) p.2.



Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten
Interior Planta 2 espacio de exposición.

Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion .St. Pölten
Fotografía exterior en construcción.

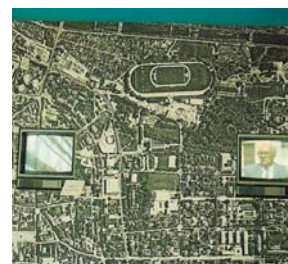


Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten.
Escaleras exteriores. Revestimiento de Paneles Ethernit coloreado



Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten.
Interior Planta 1 espacio de exposición.

Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten.
Espacio para talleres al aire libre.



Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten. Panel en la exposición con dispositivos de video integrado



de forjado flotan en esta envolvente liviana, una doble altura señala el acceso. Las escaleras de conexión situadas fuera de las galerías conducen al visitante por los materiales de la exposición, obras de arte, proyecciones, fotografías y maquetas, que acompañan a la muestra de planeamiento, ejemplos de arquitectura que se mostraban como posibles piezas de un collage urbano para ilustrar el valor diferencial e *identitario* que construiría una imagen de futuro para ciudad.

El cilindro de 28m de diámetro y 12m de altura, realizado también con estructura metálica atornillada y tensada, se cubre con una estructura *Tensegrity* tipo rueda de bicicleta, según cálculos del Ingeniero W. Ziesel, y se reviste del mismo panel ondulado transparente. El espacio genera un ágora *democrática*, con la rotundidad que le aporta la forma de *Tholos*, pero sin la pesadez que le aportarían las instituciones que habitualmente representaban la democracia. Las piezas ensambladas, la cubierta ligera y el revestimiento translúcido evocan un lugar solemne y a la vez cercano⁹ al visitante que se acerca a conocer y reconocerse en la nueva ideación urbana.

CIUDAD EXPUESTA.

Tras la declaración del Municipio de Viena como provincia autónoma, la invención de una nueva capital para Baja Austria, se suma a los inminentes cambios políticos y territoriales en que estaba inserta Europa, cuya unión (Maastricht, 1992) conlleva contradictoriamente la reafirmación de multitud de identidades locales (E. Todd ¹⁰). En dicho contexto, la arquitectura y las infraestructuras serán las principales inversiones de instituciones y gobiernos para mermar las diferencias entre las áreas periféricas y las centrales de Europa, y construir a través de ellas una identidad que las sitúe en el nuevo mapa económicamente unificado. La ciudad que aquí se exponía formaba parte de esta nueva lógica desarrollista y simbólica.

El momento es único: inventar una capital. Los arquitectos D.Steiner, G.Schöllhammer, G.Eichinger y C.Knechtl convocan a artistas, consultores técnicos y críticos para formular los contenidos de la

9 Krischanitz, A. subraya evitar cualquier referencia *high-tech*, insiste en su interés en la construcción *low-cost* para los pabellones, cuya optimización estructural es propia de la escuela de Salzberg. Lacada la estructura de color amarillo y los tensores de azul (también así en la Kunsthalle I Viena, 1992), "añaden, al contrario de lo que pudiera entenderse en obras de Rogers o Foster, una cierta cotidianeidad". (Entrevista Febrero 2017)

¹⁰ Todd, E., 1995, *La invención de Europa*, Barcelona: Tusquets. L'Invention de l'Europe, Editions du Seuil)

exposición. La identidad histórica y arqueológica de la provincia se documenta ensalzando la relevancia del yacimiento de la Venus de Willendorf y la Biblioteca de la abadía de Melk que inspirara a Umberto Eco para escribir el *Nombre de la Rosa* (1980), ambos a unos kilómetros de la ciudad.

La ciudad de St. Pölten necesita no solo un proyecto sino un nuevo imaginario urbano: el experto en infraestructura y medios, F.A. Kittler, simula el territorio como un circuito tecnológico integrado (IC *microchip*) donde la ciudad es el *nodo* de una red virtual de interconexiones entre transporte, mercancía, energía e información. Sin embargo, frente a traslación del fervor tecnológico y procesamiento de datos al territorio, fascinación tan propia del momento, el proyecto urbano de los “expertos internacionales” V. Magnago-Lampugnani y W. Wang¹¹ apela al valor histórico y monumental de un repertorio de arquitecturas, “cuya composición representen los ideales públicos de la comunidad”¹², y que deben ilustrar en St. Pölten el proyecto de ciudad: los talleres y oficinas de A. y G. Perret en París, la Ampliación de Juzgados de Asplund en Goteborg, *KulturZentrum* de Aalto en Wolzburg, la *Casa del Fascio* de Terragni, Plaza en Pamplona de Moneo, las oficinas *Faber&Dumas* de Foster, el Gobierno Civil de De la Sota, el concurso de viviendas de Trieste de Grassi, el *Economist* de los Smithson, el Museo en New Heaven de Kahn, la Plaza de Sans de Viaplana, o el *Prater Burg* de Plecnik.

En St. Pölten toma forma *Collage City*¹³ con que C. Rowe y K. Koetter legitimaban años antes la autonomía del proyecto de arquitectura sobre el planeamiento urbano. Magnago-Lampugnani recorre¹⁴ los sucesivos intentos de urbanismo rígido y tecno-humanista que había colonizado la periferia de las ciudades medias europeas de los sesenta, duda de la posibilidad de recuperar los planteamientos tardo-modernos del Team10 y los Smithson (y de G. Grung, A. Van Eyck, O.M. Ungers), desmonta la inmediatez de los Krier, los planteamientos de corte *histórico - contextualistas* (R. Rogers, L. Quaroni, G. de Carlo), el vacío de la forma en Rossi, el metropolitano y la *Cultura de la Congestión* de Koolhaas, otra *Citá Analoga* como en Rossi. Para Magnago-Lampugnani, es Eisenman quien busca a través de la composición de un lenguaje fragmentario, una alternativa para la comunicación y construcción de cultura urbana.

La buena acogida del pabellón no deja este *collage* fuera de la crítica. O. Kapfinger titula el artículo sobre la exposición “¿La fiesta del futuro?”¹⁵, donde advierte de la superposición de arquitecturas como piezas, fragmentos de ciudad ávidos de ser concursados, y la editora L. Waechter-Bohm arranca su crítica con el título “*Mercado anual de conceptos*” donde además de denunciar el popurrí de arquitecturas convocadas, se refiere con alivio al pabellón: la arquitectura de Krischanitz que acoge la exposición al menos “*relativiza y desdibuja*” el contenido didáctico e instructivo de “*material fácilmente combustible en las mentes inflamables de los políticos*”¹⁶.

11 Wang, W., 1988, “Die Repräsentation der Institution im Stadtraum” (“La representación de la institución en el espacio de la ciudad”) En *Geburt einer Hauptstadt am horizont* (Steiner, D., et al.). 1988, pp. 391-440.

12 Wang, W., op.cit. p.396.

13 Rowe, C. & Koetter, F., 1975, *Architectural Review*. Rowe, C. & Koetter, F., 1978. *Collage city*, Cambridge, Mass MIT Press.

14 Magnago-Lampugnani, V. “Die Abwesende Utopie: Skizze der kritischen Geschichte der Städtebaulichen Leitbilder 1965-1985” (“La utopía ausente: bocetos de una historia crítica del imaginario urbano de 1965-1985”), En *Geburt einer Hauptstadt am horizont* (Steiner, D., et al.). 1988, pp. 441-481

15 Kapfinger, O., 1988. „Festplatz der Zukunft? Geburt einer Hauptstadt - Ausstellung in St. Pölten“ („Fiesta del Futuro? La exposición d nacimiento de la capital St Pölten”) Hemeroteca. Die Presse. Spectrum, 25/26. Viena Junio 1988.

16 Waechter-Bohm, L., 1988. Op. cit.



Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten
Espacio cilíndrico en construcción.



Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten
Detalle de cerramiento ligero panel ondulado traslucido.



Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion .St. Pölten
Vista frontal en otoño.



Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten
Vista desde parque junto al río Traisen

La lógica de desarrollo rápido de proyectos icónicos por concurso que signifiquen una nueva identidad, anuncia en St. Pölten, a pequeña escala, las estrategias políticas y celebratorias apoyadas por la inversión inmobiliaria empresarial que tienen lugar aceleradamente en la última década del siglo XX en otras ciudades europeas: Postdamer Platz en Berlín¹⁷, Milano II, el Plan Fiat Novoli en Florencia, La Defense en París, Euralille o Canary Wharf en Londres.

No era éste el futuro urbano imaginado por A. Krischanitz y los críticos¹⁸ con el ágora-pabellón de 1988¹⁹, lugar simbólico de acercamiento de habitantes y expertos a las formas de producción de cultura y ciudad, cuyo distanciamiento denunciaba ya años antes Jürgen Habermas en la conferencia “*Modernity versus Postmodernity*”²⁰(1980). En ella retrata el proceso de alejamiento de las formas de producción cultural -y urbana - de la vida real, la desvinculación del ciudadano del debate experto de la ciencia, la moral y las artes. A ello suma una crítica al gobierno de la voluntad política y la lógica predominantemente capitalista de producción de cultura cotidiana, que algunos críticos, como la editora Waechter-Böhm, advierten sobre la exposición²¹. Habermas resume las distintas reacciones a esta situación y sostiene que las alternativas propuestas son en todo caso “*conservadoras*”, y no suponen una alternativa real. Cabe pensar que el pabellón de Krischanitz apela a una de estas líneas de trabajo conservadoras, recupera la geometría formal moderna e incluso la experiencia estética *sublime* pre-moderna, cuyos valores están siendo recuperados por críticos coetáneos como M. Hays. En el artículo “*Critical Architecture Between Culture and Form*” M. Hays defiende la arquitectura “*como espacio entre la representación eficiente de valores culturales pre-existentes y la autonomía de un sistema formal abstracto*”²² ejemplificándolo con los proyectos de Mies van der Rohe²³ y destaca aquellas arquitecturas que generan una propuesta autónoma - no adscrita a una retórica estilística o lingüística - y crítica en relación con la cultura contemporánea del momento en que se proyectan.

17 Es de interés comparar el pabellón de St.Pölten con el *Info Box* Postdamer Platz (Schneider y Schumacher, 1995-1999), aunque la escala de las capitales y las obras sean desiguales, ambos pabellones son un centro de exposición, pero en Berlín, por un módico precio los ciudadanos accedían a la *sala de máquinas* del planeamiento de su ciudad, situada nueve metros por encima del nivel de la calle. Allí planos, maquetas, cámaras en tiempo real y un balcón mirador mostraban los cambios urbanos de la futura capital. Sobre ello dos plantas de oficinas de los arquitectos e ingenieros y coronándolo, las empresas promotoras y propietarias del suelo. Un *dispositivo* en el sentido *foucaultiano* que denotaba con su resolución arquitectónica y programática, la lógica de producción de ciudad pos-capitalista que enmascaraba la exposición.

18 “*Materiales contemporáneos, mesura y una construcción legible forman un espacio público, de comunicación, un ejemplo del equilibrio entre hightech/lowcost para la urbanidad futura*”. Waechter Böhm, L., 1988. Op cit.

19 El pabellón fue desmantelado años más tarde, dejando atrás propuestas que proponían hacer de esta ciudad de provincias una capital. Treinta años más tarde cabe re-evaluar St. Pölten como muestra de laboratorio y qué ciudad se ha producido: la lista de arquitectos que durante más de una década construyen la ciudad es extensa: los edificios de Gobierno y la Torre del Sonido de E.Hoffmann el Konzertsaal de K.Kada, el Centro Cultural y de Exposiciones de H. Hollein, la Puerta al Landhaus de B. Prodecca, así como en los estudios de comunicación ORF de G. Peichl, son ejemplos de una arquitectura que encuentra en la retórica formal la aportación a la ciudad. Apenas se percibe el Archivo y la Biblioteca Regional de K.Bily, P. Katzberger, M. Loudon. Baumschlager-Eberle, Adolph H. Kelz, dos proyectos que se muestran sosedados en cuanto a la forma, con patio y aterrazamiento en sus accesos a modo de vestíbulos urbanos donde se produce el encuentro con la ciudad. Sin embargo, predomina el vacío sin escala, la acumulación de mobiliario y la usencia de ciudadanos, los cuales gran parte pendulan entre Viena y su trabajo como funcionarios en esta otra capital.

20 Habermas, J., & Ben-Habib, S., 1981. Op cit. pp.3-14.

21 Waechter-Bohm, L., 1988. Op.cit.

22 Hays, M., 1984. *Critical Architecture Between Culture and Form*. En *Perspecta*, 21, pp.14-29 pp. 14-29.

23 Se refiere a los proyectos de Mies para Friedrichstrasse, 1922; Stuttgart Bank, 1928; Alexander Platz, 1928. Hays suscribe las palabras Mies van der Rohe para clarificar su posición: “*Rechazamos reconocer problemas de forma, sólo problemas de construcción. La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sólo el resultado. La forma en sí misma no existe, la forma apunta a formalismo, y lo rechazamos*” (citado por Hays de Johnson, Ph.C. “*Mies Van der Rohe*”, 1947, MoMA: Exhibition Catalog). En Hays, M., 1984. Op cit.pp. 18.

Es posible leer esta reflexión de Hays en el pabellón de Krischanitz, cuya construcción material llena de *ingenio*²⁴ se resume en una forma definida entre el hallazgo y la invención, que condensa en una condición cultural singular sensiblemente distinta al proyecto de ciudad ideada y contenida en la exposición. Aunque riguroso en la definición técnica, la inmediatez y falta de acabado en la construcción del pabellón - no diseñar y sí asumir detalles industriales o estándar-, apela a observación de otras relaciones y experiencias. *"El resultado es una obra no-cerrada, incompleta, - lo contrario las situaría en la industria cultural del Star System-, es una obra que ofrece un sutil tejido de relaciones de diferente peso, densidad e intensidad"*²⁵.

Frecuentemente, los pabellones o edificios temporales se presentan como oportunidad para ensayar conceptos, espacios o técnicas y materiales que luego - no siempre - se incorporan o normalizan dentro de la producción o prácticas habituales. El pabellón *An der Traisen* de Krischanitz es un ensayo construido de una actitud diferencial, que cuestiona la fragmentariedad, retórica formal y material que se despliega en la arquitectura centro-europea coetánea y asume la condición cultural - a veces política, que se vincula a la *polis* - de la obra de arquitectura, buscando operatividad, pragmatismo y belleza alejada de otros discursos disciplinares. Esta forma de proyectar es común a algunos arquitectos coetáneos²⁶ y resume un cambio o viraje en las tareas para la arquitectura a partir de entonces, tareas a las que Secchi (1984)²⁷ apela pocos años antes, para subrayar la arquitectura en cuanto a fuente y productora de conocimiento, así como la coherencia en aplicación técnica de los mismos.

24 En Krischanitz, A., 1997. p. 7, Otto Kapfinger se refiere a *"Form(er)findung"*. La palabra *Erfindung* en alemán presenta en su traducción al español diferentes acepciones, además de *invención* y *hallazgo*, que traduciríamos como *ingenio*.

25 En Steiner D., 1990, *"Beziehungen im Grenzbereich"* (*"Relaciones en el borde o frontera"*) Lucerna, Architektur Ausstellung, p.18-20 (*"Relaciones en el borde"*).

26 *"Algunos jóvenes arquitectos de la periferia europea - y no en los centros - conforman una "disidencia" cuya cuestión común es actuar fuera del sistema de crítica y referencias establecido"*. Steiner, D. 1990. op.cit. p.19. Es posible identificar esta actitud en las el desarrollo inicial de las primeras obra de estudios como Riegler Riewe, BrandHuber&Kniess, Morger&Dengelo, Diener&Diener, Ábalos & Herreros, F.Geipel & N.Michelin o Lacaton & Vassal.

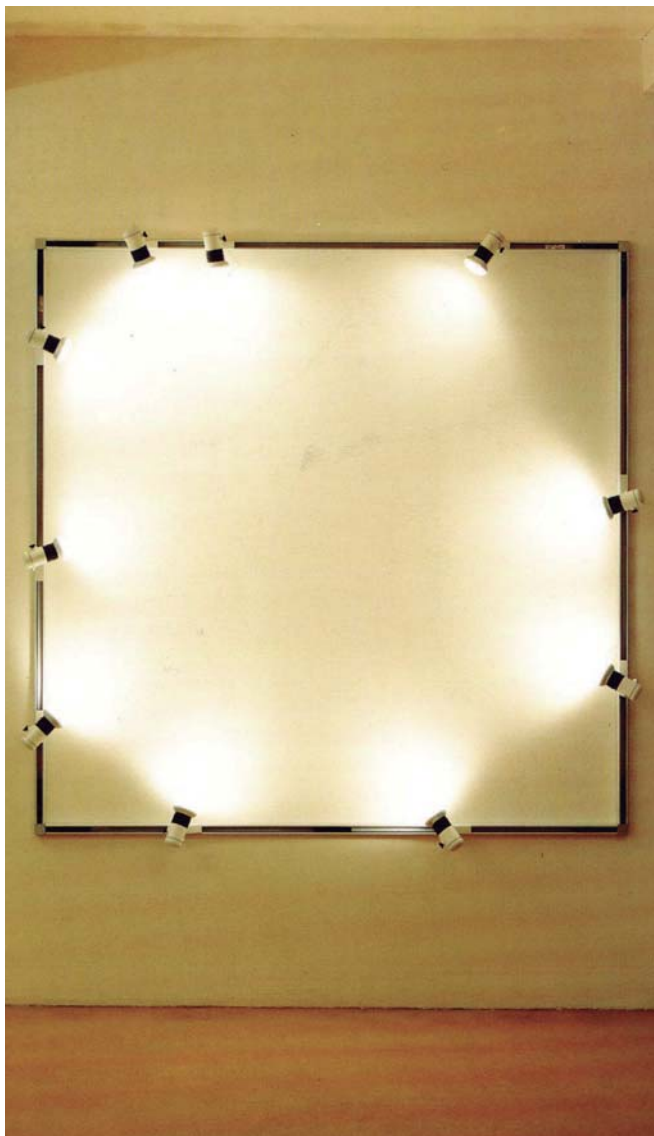
27 Secchi, B., 1984, *"Le condizioni sono cambiate"* en Casabella, (n.498/9): *"(...)Búsqueda de un método proyectual diferente, sólo en algunos aspectos opuesto al del pasado, en el cual la atención se ha puesto primariamente sobre el problema del sentido, de las relaciones; esto es, de cuanto pertenece al contexto, a su actualidad y materialidad, a su historia, a su regla productiva"*.

Krischanitz, A. 1988. An der Traisen Pavillion. St. Pölten
Fotografía espacio cilindrico en construcción.



1. INTRODUCCIÓN

BILDLICHT. DESPLAZAMIENTOS EN EL ARTE



Lavie, B. 1988. *Lité*. FRAC de Burdeos

1.1. BILDLICHT

Dos años más tarde a la inauguración del Pabellón *An der Traisen*, se expone en el *Museum des 20. Jahrhundert* de Viena un marco cuadrado realizado con perfiles estándar de carril de iluminación, desde el que doce focos iluminan la pared de este edificio *trasladado*¹ al borde de los jardines del Belvedere. La exposición *Bildlicht: Malerei zwischen Material und Immaterialität* (*Bildlicht*²: *Pintura entre Materialidad e Inmaterialidad*, 1990) comisariada por Peter Weibel y Wolfgang Drechsler, cierra con esta obra la ambiciosa muestra sobre la desmaterialización de la imagen. La cartela describe la obra: Bertrand Lavier, *Concorde* (1987)³.

No son pocas las prácticas artísticas que trabajan durante el siglo XX con la apropiación del espacio y del medio en que se insertan, se cuestiona en ellas la naturaleza del arte, su finalidad, sus tiempos, sus intérpretes y sus medios; se interpelan, se cuestionan, las instituciones vinculadas, sus financiadores o promotores; se sale del estudio, la galería y el museo, se trabaja en la calle, en la periferia de las ciudades y en el paisaje; en este contexto la obra *Concorde* (catalogada posteriormente en el FRAC de Burdeos como 1988. *Lité*, “*dispuesto*”) apela a una atención singular.

En la citada exposición Peter Weibel recorría el tránsito de la materialidad de la pintura como medio de representación a la inmaterialidad de la imagen comunicada. Esto es, el desplazamiento de las prácticas materiales (pictóricas representativas) a la imagen inmaterial, incluso, la representada tan sólo por medios de producción y reproducción de la imagen.

Los doce focos instalados en este perfil electrificado iluminan la pared, es decir la superficie soporte que habitualmente queda detrás de la obra de arte expuesta. No muestra nada más. “*Radicalmente sólo se muestran a sí mismos, no sustituyen nada, no representan nada, son sólo ellos mismos y la relación entre sus elementos: los carriles son carriles, los focos son focos, la pared es pared, la luz es luz. En un único elemento, la imagen, su marco y la luz se presentan como un cosmos, que a su vez contiene la pared, el suelo y el espacio de la galería*”⁴.

La obra propone no *representar* nada, apela a una forma de mirar, para ver y mostrar la mera realidad. Se convoca al observador a experimentar otra forma de percibir y reconocer como obra de arte el propio soporte: un ensamblaje de los materiales estándar, cotidianos en la infraestructura de toda sala de exposiciones, cuyos focos iluminan el interior y también algunas áreas fuera del marco, incorporando al “cuadro” lo que queda fuera de él.

¹ El galardonado pabellón austriaco para la Exposición Mundial de Bruselas 1958, se trasladó al Sur de los Jardines del Belvedere en Viena, adaptado por su arquitecto Karl Schwanzer. De 1962 a 2001 es el Museo del Siglo XX, 20.Haus. En 2011 fue reformado por A. Krischanitz, como 21er Haus. Sin duda el viaje acompaña a este edificio, como advirtió también Ai Wei Wei en 2016, cuando traslada las mil trescientas piezas de un ancestral templo de la dinastía Ming, en ruinas desde que los comerciantes de té Wang fueran expulsados de la China Comunista, y lo reconstruye en el corazón vaciado por A. Krischanitz del museo. En la Exposición “*Translocation - Transformation*” (2016) Ai Wei Wei denuncia la situación provocada por la expulsión, migración y cambio deliberado de personas y objetos, condición inherente a la civilización postcapitalista en la que se exhibe.

² La palabra “*Bildlicht*” propuesta por los comisarios de la exposición, es un juego de conceptos de doble traducción: “*Lichtbild*” (imagen de luz) es el primer nombre que se le da a la “fotografía” en alemán, también posteriormente se denomina así a la “diapositiva”. La inversión de los términos se refiere a la luz (inmaterial) bajo la que se desvela un “*Bild*”, “imagen”, la acepción alemana de la representación de una imagen sobre una superficie, cuadro, pintura, ilustración o figura.

³ Con el nombre de “*Concorde*” se refiere Peter Weibel a esta obra, posteriormente es catalogada en el archivo del FRAC Burdeos con el nombre “*Lité*” (1988) cuya traducción sería “*colocado, dispuesto*”.

⁴ Weibel, P. Drechsler. W., 1991, “*Bildlicht malerei zwischen material und Immaterialität*”. Viena. p. 45.

Quedan algunas zonas muy expuestas y otras en penumbra, matices desde donde reconocer las particularidades del color, la textura y las irregularidades del fondo que queda habitualmente detrás de la imagen enmarcada. La obra no incide en la representación de una imagen o en la significación de sus elementos, tampoco envuelve con sus efectos el espacio del espectador, sus piezas son lo que son: carriles electrificados comunes e industrializados, estándar, y focos que iluminan la realidad del soporte de la obra de arte, la pared de la galería.

Si cada momento histórico construye un paradigma comunicativo que las prácticas artísticas traducen y producen a una vez, B. Lavier condensaba en esta *disposición* un cambio de las relaciones entre la práctica artística, sus producciones y el observador, e ilustraba a su vez un desplazamiento que también puede ser perceptible en la arquitectura de ese momento.

Podemos apreciar un paralelismo entre esta exposición realizada en Viena y el pabellón de Krischanitz en S. Pölten: se dispone un soporte para provocar y demandar del observador una participación activa, un mayor protagonismo, un posicionamiento dentro y ante lo que se presenta. En ambos casos, la técnica y los materiales despojados de retórica se presentan como lo que son, y se ensamblan delimitando un espacio o recinto que contiene una imagen. Esta imagen convoca al espectador a participar en la observación del fondo, tanto lo que queda iluminado como lo que queda en penumbra e incluso fuera del marco, y proyectar, desde su subjetividad, tanto individual como colectiva, un nuevo enunciado de ese espacio. El pabellón de Krischanitz genera como Lavier, un prototipo, un ensayo que anuncia un cambio en las prácticas que llamaremos como *disposición*.

ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN.

La disposición asigna habitualmente una cierta capacidad para asumir las circunstancias y actuar con apresto en ellas. La disposición denota una aptitud, facilidad y soltura en adecuar ciertas habilidades para algún fin. Supone observar un marco de referencia desde el punto de vista no necesariamente común o compartido, incorporar ciertas reglas experimentales o posiciones personales, también periféricas e independientes, y adaptarlas pertinentemente para crear una nueva posición.

Ser dispuesta denota una actitud receptiva y abierta. Estar *dispuesta*, anuncia una inminente acción. La *disposición* ordena las relaciones internas y externas entre los elementos diferenciados, sobre los que tomar la distancia suficiente como para observar las partes y el conjunto, avanzar o proyectar acciones y estrategias. Esta doble condición de *situarse*, pautada por las determinaciones del contexto, y *posicionarse*, pautada por la voluntad o elección del individuo, implica al sujeto en todo lo relativo al espacio y al tiempo. Así, arquitectura como disposición se piensa como situación y como posición, capaz de observar e interpretar las circunstancias específicas de cada tiempo en cada lugar y proyectar sobre esta posición las pautas y el marco de trabajo que determinan la relación entre la arquitectura y su tiempo.

El proceso de creación arquitectónica se mueve entre la actitud y la libre definición en la creación de una obra, y las normas, organización y herramientas que enmarcan la práctica profesional. Se trata de una dualidad clásica y trascendente que implica un posicionamiento en el marco urbano, cultural y subjetivo.



Weibel, P. & Drechsler, W. 1991. „Bildlicht malerei Zwischen material und Immaterialität“. Catálogo de la exposición. Viena.

Pensar arquitectura como disposición permite entenderla participando de los dos extremos: como enunciado o modo de estar con sentido en una época, y como estudio de los procedimientos de traslación o de traducción de este sentido en un determinado *formato*, que en esta investigación se visualizará en proyectos y obras arquitectónicas, en proyectos expositivos, junto a textos y ediciones que las acompañan y nos llevan asimismo a reconocer algunas de sus implicaciones para la arquitectura como práctica en el cambio de siglo. Los citados procedimientos de traslación o de traducción de este *sentido* en un determinado formato son técnicas de diseño, que se documentan en el proyecto de arquitectura según un desarrollo pautado por diversos paradigmas, asunciones culturales o disciplinares insertas en la actualidad coetánea. Es entonces, en el proyecto de arquitectura donde es posible interpretar el eslabón lógico entre la teoría y la práctica; y es la obra construida donde verificar estos supuestos y sus implicaciones en la realidad.

El reclamo de una posición en la escena social, económica y política implica una merma de operatividad tanto en el cometido que el gremio se autoimpone, como en el que se espera de él; lo que podría traducirse en una *indisposición* de la arquitectura en el presente. En este marco, la idea de arquitectura como disposición es una forma de observación, de interpretación de la realidad y un modo de proyectar con los que trabaja esta práctica, que en el periodo de las dos décadas del cambio de siglo adquiere características y connotaciones singulares: ante el desarrollo y argumentación desde un discurso crítico fundamentado en la autonomía disciplinar, la arquitectura que tratamos de caracterizar ensaya una práctica pragmática que se vincula a lo cotidiano y lo inmediato, aunque se presente cambiante y contradictorio; frente a un desarrollo positivista del proyecto como herramienta de prescriptiva de productos, urbanísticos y edificios, se proponen proyectos descriptivos y enunciativos de procesos, cuya herramientas son sencillas, tales como recinto, organización, pauta, desarrollo de la sección y una materialidad sencilla e inmediata; frente al despliegue formal y material de proyectos singulares, estas prácticas proyectan una hacia sencillez que aporta el ensamblaje y ajuste de elementos estándar. La arquitectura se reconoce como una práctica imbricada en otras disciplinas que produce ciudad y cultura, y reformula desde el proyecto conceptos como lo ambiental, lo económico, lo monumental e implica al sujeto -usuario - en ellas.

El despliegue de la arquitectura -infraestructura, urbanismo, edificación, edición, etc. - que acompaña al desarrollo económico de la Europa Unida desde la última década del siglo XX, ha unido generacionalmente y vinculado a una región o escuela, discursos comunes, ligados a la difusión novedosa de un resultado, de proyectos que acompañan a la lógica de homogenización y globalización del lenguaje arquitectónico y discursivo, en numerosas ocasiones siendo reflexiones teóricas, modos de hacer y producciones naturalmente heterogéneas. El ensayo de otras formas de trabajo, reformulación de conceptos y puesta en práctica herramientas que identificamos en esta arquitectura como disposición, si bien es también rápidamente identificado y difundido, no ha sido desplazado por otras prácticas consideradas más renovadoras o pertinentes. Bien por razones externas -ciclo cultural y socioeconómico de crisis -, o internas - trabajo con herramientas de proyecto arquitectónico y los conceptos que las ponen en práctica -, este modo de hacer, que tiene referentes anteriores, se muestra vigente, evoluciona y es pertinente investigarlo. Esta Tesis Doctoral propone en el periodo de 1989 a 2009, una aproximación a la caracterización del contexto cultural y de pensamiento, así como del proyecto de arquitectura y sus implicaciones.

EUROPA DISPUESTA.

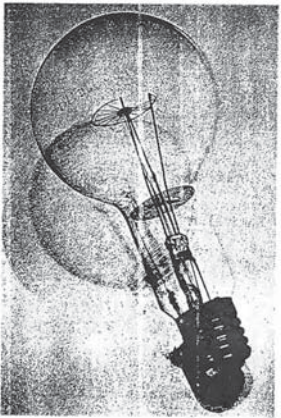
Tras la caída del Muro de Berlín 1989, el mapa político y económico de Europa cambia y la Europa fundada en los mitos modernos (R. Barthes⁵) se disuelve a la misma velocidad que desaparece la polaridad de los Estados de economía comunista y capitalista, y se encamina hacia un pos - capitalismo o capitalismo global. La Unión Europea consagrada tras el Tratado Maastricht (1992) conlleva contradictoriamente, junto a la unión económica, la reafirmación de multitud de identidades locales, como relata E. Todd en *La invención de Europa*⁶ (2001). Como han subrayado G. Steiner, M. Cacciari y así como F. Duque y P. Sloterdijk⁷, el *punto de inflexión* que política, económica y culturalmente se aprecia en Europa durante la década de los ochenta, se pone de manifiesto, con mayor intensidad, en el cambio de siglo.

En esos momentos la arquitectura y las infraestructuras serán las principales inversiones de instituciones y gobiernos con las que se intentará mermar las diferencias entre las áreas periféricas y centrales de Europa y con las que a su vez construir una *identidad* que sitúe las distintas regiones en el nuevo mapa económicamente unificado. Identidad que F. Jameson leía como paradójica, ya que se asumen rápidos cambios en todos los niveles de la vida social y urbana, que contradictoriamente devienen en una progresiva estandarización de *"sentimientos y bienes de consumo, lenguaje y espacio construido, que parecería incompatible con esa mutabilidad"*⁸.

Las condiciones profesionales a nivel global y local no son ajenas a estas transformaciones y en estas dos décadas la disciplina *que había definido hasta el presente esa técnica que llamamos arquitectura*⁹, sufre un proceso de redefinición tanto desde las condiciones externas como internas.

Ante las evidentes contradicciones que F. Jameson retrata para la década de los ochenta¹⁰, una parte de la arquitectura de este periodo y en el contexto europeo, reacciona proyectando hacia el *escaparate* del discurso enunciados y prefiguraciones del cambio cultural que se está viviendo, dejando atrás lo identificado como posmodernismo y reconstruyendo un marco disciplinar desde lo que hemos denominado la trastienda. Son proyectos y obras que, con referentes anteriores y desde la intensa observación de la cultura coetánea, reconocen y distinguen, entre las contradicciones que anunciara Jameson, aquello que aúna decisiones objetivables y subjetivas, aquello que decanta cierta estructura pero da lugar a lo arbitrario y aquello, que teniendo cierta determinación, deja abierto un proceso de compleción en el tiempo, son proyectos que, desde una razón técnica sencilla y una pauta organizadora, encierran una espacialidad singular, cualificada

5 Barthes, R., 1980, *Mitologías. El mito hoy*, Madrid: Siglo XXI (editado originalmente en 1957).
6 Todd, E., 1995, *La invención de Europa*, Barcelona: Tusquets (editado originalmente en 1990).
7 Steiner, G. & Vargas Llosa, M., 2008, *La idea de Europa*; Todd, E., 1995, *La invención de Europa*; Cacciari, M., 2001, *Geofilosofía de Europa*; Duque, Félix, 2014, Los buenos europeos: hacia una filosofía de la Europa contemporánea; Sloterdijk, P., 1994, *Si Europa despierta: Reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política*, 2003; Esperas I, II, III, entre otros. En un retrato geográfico de Europa de 1990 incluiríamos Mak, G., Sterck, G. de & Vega Domínguez, J. de, 2006, *En Europa : un viaje a través del siglo XX*; y a Rodríguez-Pose, A., 2002, *The European Union: Economy, Society and Policy*.
8 Jameson, F., 2000, *Las semillas del tiempo*, Madrid: Trotta (Jameson, F., 1994, *The Seeds of Time*. The Wellek Library lectures at the University of California. Columbia: University Press).
9 Moreno-Pérez, J.R., 2004, *Impacto máximo, obsolescencia inmediata, re-ciclaje: anotaciones para un metapantorama de la arquitectura contemporánea*. En *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, (336), pp.20-27.
10 Estas contradicciones cuyas distintas facetas en la cultura han sabido señalar entre progreso y regresión, W. Benjamin (1966), entre enseñar u aprender críticamente, T. Adorno (1969), entre acción y comunicación, J. Habermas (1981) y entre estructura y agencia, A. Giddens(1990).



De la Sota, A., Imagen Bombilla. Editada en catálogo de la exposición celebrada en Barcelona en 1985 en la Galería CRC

por la inmediatez material de lo próximo y cotidiano, una cotidianeidad que se redefine desde lo pragmático y lo contingente. Son proyectos sobre los que se reflexiona, en torno a una práctica cultural con la que saldar las contradicciones entre lo real y lo proyectado.

En este marco, la arquitectura como disposición es un modo singular de entender el proyecto como instrumento común a la arquitectura y a otras disciplinas, donde sintomáticamente se reconoce la *transformación* a la que hacíamos alusión, donde converge una posición teórica, una propuesta técnica, material y espacial sobre una realidad construida y en uso, que opera como fondo sobre el que cabe ensamblar un marco y encender los focos¹¹.

DEL VACÍO CONTENIDO AL CAMPO EXPANDIDO EN ARQUITECTURA.

Alejandro de la Sota solía comenzar sus conferencias con la imagen de una bombilla. J. M. López Peláez recoge en el texto del catálogo de la exposición celebrada en Barcelona en 1985 en la Galería CRC comisariada por J. J. Lahuerta y A. Piza y donde colabora también E. Miralles, esta loa a la bombilla de A. De la Sota como ingenio maravilloso, fuente de luz y calor, en definitiva de vida, esta pequeña pero trascendente audacia técnica.

*"La superficie envolvente es tersa al tacto como manifestación de una fuerza que viniera del interior (paradójicamente vacío) y su forma, definida con precisión, expresa la necesidad de perfección constructiva; su transparencia como valor imprescindible, nos presenta un interior realizado con simplicidad: los filamentos flotando como un tejido etéreo que manifiesta fundición de objeto liviano, en contraste con su intensidad virtual"(...) "La cáscara de vidrio muestra además que es posible diferenciar el espacio mínimo de la materia, construir un límite que permite al interior salir al exterior produciendo un halo con el cual la propia pared queda disuelta"*¹².

De la Sota centra toda nuestra atención en la esencia constructiva y la materialidad del ingenio, que haría de este objeto una obra de arte en sí misma. El dispositivo no construye una imagen, sólo genera la luz para que el observador la perciba, sin más mediación. No se reseña la capacidad que tienen los efectos de este pequeño objeto sobre el espacio o la superficie que ilumina ni tampoco la trascendencia de la modificación y transformación de los hábitos y comportamientos de las personas.

Por el contrario, en la disposición de B. Lavier, asumida la estandarización y optimización en la ejecución de los elementos, la materialidad y montaje de los aparatos que conforman la obra es intrascendente. Pero la disposición sí genera una imagen, la luz arrojada reclama toda la atención sobre la superficie que ilumina con distinta intensidad, y convoca al observador a pensarla. Es la imagen formada en cada individuo en torno a este marco la que apela a la construcción de una subjetividad propia, irritada, interrogante y activa.



Flavin, D. 1963. "Red out of a corner".

11 La edición de seminarios críticos en distintos foros académicos está haciendo balance desde la situación presente: Harvard Graduate School of Design los *Symposia on Architecture*, *"Design Techniques"* y *"Organization or Design"* (2014 y 2015), con I. Abalos como Decano de GSD, cuyos resultados se editan en Revista A+T; *"Bauhaus Project: 5 inquiries into an unfinished idea"*, convocatoria (2014 hasta 2019) centenario fundación Bauhaus, con hitos como *"Can Design change society?"* (2015) y *"Can the universal be specific?"* (2016), coordinados por J. Fezer, N. Kuhnert, A. Ngo, P. Oswalt, J. Wenzel, y editados por Arch+; Seminarios Critic-all en la ETSA UP.Madrid , en las ediciones de pragmatismo utópico - utopía pragmático (2014) y Out-Onomy (2015), dirigido por F.Soriano y S. Colmenares; y difusión de la investigación y el intercambio de artículos sobre crítica y arquitectura en publicaciones (San Rocco, Grey Room, Log, e-flux, entre otros).

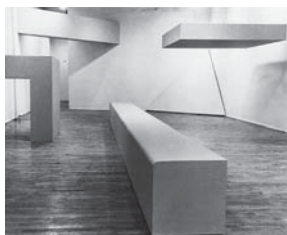
12 Sota, A. de la, Lahuerta, J.J. & Piza, A., 1985. *Alejandro de la Sota : arquitecto*, catálogo de la exposición celebrada en mayo y junio de 1985 en Barcelona, Barcelona: CRC, Galería de Arquitectura.

El desplazamiento que muestra B. Lavier con la obra *Lité (colocado, dispuesto)*, reformula la relación entre la obra de arte, el espacio de presentación y la implicación del espectador, temas con los cuales las prácticas artísticas en décadas anteriores, amplían su campo de trabajo: de lo objetual a lo procesual, de la abstracción a lo informe, de lo performativo a esta disposición. La disposición de Lavier no busca que el sentido de la obra sea leído a través del movimiento del espectador en relación al espacio en que se exhibe, la obra está dispuesta sobre el fondo de una pared.

Años antes, Dan Flavin y Sonja Severdija ya se habían propuesto trabajar con luz para generar “situaciones” y experiencias espaciales donde el objeto, a través de la luz, transforma el espacio, *Untitled* (1967). Para exponer en la galería trabajan directamente con materiales estándar de producción industrial que se pueden comprar en una ferretería, lo que aproxima la obra al público que reconoce este objeto cotidiano, encargado mediante su color y disposición de dotar de una especial belleza al espacio que adquiere así otro sentido¹³ dentro de la propia galería. “Trabajar con el sistema de iluminación estándar para desprenderse de su cacareado misterio en aras de la decoración plena de sentido común, minuciosamente ejecutada. Simbolizar es menguar, volverse ligero.”¹⁴

La relación de la obra de arte con el espacio en el que se expone, ya había sido ensayada en el arte de las vanguardias. Recordemos las obras, escenografías y exposiciones de A. Appia, K. Schwitters, P. Picasso, El Lissitzky, F. Kiesler, L. Moholy Nagy, o R. Hamilton, en las que la relación entre los espacios y los escenarios además se cuestiona. Estas obras tuvieron una importante repercusión en la década de los sesenta, en exposiciones como *Shape and Structure*: Tibor de Nagy Gallery, Nueva York (1965), *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (1966). Exposiciones que proponen el movimiento del espectador en torno a la obra, como ya explicitaba R. Morris en los artículos de “*Anti - form*” (1968) y “*Notes on Sculpture*” (1969) en la revista *Artforum*. Sin embargo Michael Fried, en el texto *Art and Objecthood* (1967), califica a Morris de teatral, literal¹⁵ y *performer*, exaltando, frente a estas connotaciones escenográficas, el valor de la escultura de Donald Judd¹⁶. Paralelamente, Lucy Lippard¹⁷, en *Excentric Abstraction* (Fischbach Gallery de Nueva York, 1966), presenta al visitante un nuevo lenguaje “*excéntrico*”, abierto a la experiencia y “*sin forma*”. En los sótanos de la Galería de Leo Castelli nueve artistas ocupan el espacio trabajando con materiales diversos, el proceso de creación y el azar definen lo informe y queda expuesto en *9 in Warehouse Castelli* (1968); la exposición *Anti - ilusión: procedures/materials* (1969) en el Whitney Museum, se suma a la muestra de un nuevo concepto de escultura, donde artista y material, tiempo y proceso de la obra se exponen en crudo.

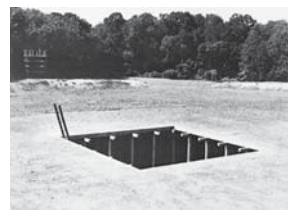
En Lavier, la obra se presenta en frío, resultado de un ensamblaje de perfiles estándar donde la luz se instala. La disposición de Lavier no busca la precisa exposición de objetos y materiales



Morris R. 1963 Polyhedron made from 2x4 wood painted grey Plywood en la Green Gallery Nueva York.



Donald Judd en Whitechapel Gallery en 1970, Londres.



Mary, M. 1977-78, “Perimeters/Pavilion/Decoys”, Nueva York.

exquisitamente ejecutados, los *Specific Objects* de Donald Judd (Judd 1965) que Robert Morris¹⁸ critica por presentarse como obras alejadas del espectador quien, según él, completa la obra y la experiencia del arte.

En la misma línea, continuaba en Europa el trabajo con otros espacios fuera de la galería, con la tierra y en el paisaje. A los *Double Negative* de Michel Heizer en Nevada y la *Spiral Getty* de Smithson, se sumaban las caminatas de Richard Long y acciones de Michel Heizer, y el *Asphalt Run Down* (1969) en Roma de Smithson, que tan hábilmente emula la fotografía de Luis Asín¹⁹ en la obra de Valdemingómez de Ábalos & Herreros.

Por otra parte, F. Asher estaba desarrollando “obras específicas” para un lugar (*Pomona College Project*, 1970), R. Serra ponía además en relieve la experiencia corporal en el espacio (*Strike*, 1969), y Robert Smithson había publicado en 1966 “*Entropy and the new Monuments*”, donde analizaba las obras de Morris, Flavin y Judd, y que a partir de la interpretación del concepto de entropía, se convierten en ruinas invertidas o ruinas del revés²⁰ fotografiadas en *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967): “se trata de lo opuesto a la ruina romántica, porque los edificios no se derrumban en ruina después de haberlos construido, sino que se alzan en ruinas antes de que sean construidos”²¹.

Algo más tarde y enlazando con estas acciones e intervenciones, Rosalind Krauss escoge la escultura *Perimeter/Pavilion/Decoys* de Mary Miss en Nassau Museo Roslyn (Nueva York 1978) para ilustrar el conocido texto *Sculpture in the expanded field* (1979) publicado en *October*²².

“*Perímetro, pabellón y depresión*” presenta tres estructuras apiladas como torres de diferente tamaño, dos montículos y un marco cuadrado que anuncia un patio bajo tierra. Construidos con técnicas de construcción y materiales vernáculos, forman el conjunto por el cual los visitantes se mueven, de nuevo, atraídos por la exactitud geométrica del marco que delimita el vacío. Podríamos quedarnos en la superficie, admirando la ejecución del cuadrado abierto en la tierra, pasear en su entorno, pero una escalera y las puntas de las vigas asomadas invitan a recorrer y experimentar lo que hay abajo, la infraestructura: una sencilla construcción adintelada de vigas y entarimado de madera, que sostiene un territorio por el que paseamos. Esta obra con que Rosalind Kraus ilustra la singular posición entre escultura y arquitectura de las prácticas artísticas coetáneas, entre instalación y *earthwork*, es adalid del rechazo a la representación, la situación y posición, y extiende las prácticas artísticas hacia la arquitectura y el paisaje.

13 Dan Graham escribe al respecto: “frente al objeto encontrado o el arte conceptual dushampiano, la obra de Flavin adquiere su significado con otras obras de arte o características arquitectónicas concretas en un espacio de exposición Graham, Dan. 1978. *Artforum* vol.17, 6, Febrero de 1979 “Art in relation to architecture. Architecture in relation to art”. J(vers. Castellano: 2009, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura en relación al Arte*, Barcelona: Gustavo Gili).

14 Flavin, D. “Some other comments”. En *Artforum*, Diciembre 1967. p.6 y p.10.

15 *Art and Objecthood*, de 1967, Michael Fried no adoptaba la denominación “arte minimal” propuesta en 1965 por Richard Wollheim, sino que prefería hablar de un “arte literalista”.

16 Fried ponderaba las obras que mantienen una apariencia *acheiropoiética*, de materialidad como pura presencia “intocada”.

17 Lucy R. Lippard recopila, entre 1966 y 1971, libros, publicaciones, exposiciones, actividades, coloquios, declaraciones y encuestas, textos, entrevistas y obras de arte, en *La desmaterialización del objeto artístico*, en 1973.

18 Morris argumenta en contra Judd que la especificidad del soporte o espacio en que se expone - habitualmente instala las esculturas sobre una pared blanca, abstracta e ideal - y la materialidad y geometría de la obra, cuyos reflejos disuaden al espectador de verse envuelto por ella, impide, según Morris, que la propuesta se perciba de forma inclusiva o como un acontecimiento o experiencia en espacio real. Morris pone en valor la necesaria vinculación con el espectador, alterando el espacio por la materialidad y disposición, a veces incluso incómoda, de sus piezas, por tanto, para la percepción y observación de la propuesta artística la forma de la obra no existe independiente del lugar ni del espectador.

19 Ábalos, I. y Herreros, J., 2000, *Reciclando Madrid*, Barcelona: Actar.p.120.

20 Las ruinas de lo moderno contenidas en el texto tan admirado por Smithson en Boubard et Pécuchet de Flaubert (1881), como recoge Foster, H. et al., 2006. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Tres Cantos Madrid: Akal.p. 505-506.

21 Flam, J. (ed) Robert Smithson: the collected writings. Los Angeles: University of California press.(texto original fechado 1967)

22 La universidad de Princeton, treinta años más tarde de la edición del citado texto, organiza una conferencia sobre Arte y Arquitectura que propone revisar la trascendencia para las prácticas artísticas y arquitectónicas de este texto. “*Retracing the expanded field*” (2014) constata que las prácticas descritas en expansión, no asumen una revisión “después”, están vigentes, toda vez que su campo expandido muestra un borde discontinuo.

Frente a esta ambición espacial de la relación del arte y la arquitectura, la instalación del marco de carriles electrificados de focos de Bertrand Lavier propone una mirada “rasa” sobre el soporte en el que se posa. Se trata de un diálogo entre el artista, la obra y el observador o espectador, cuya percepción y observación logra irritar.

¿Queda reducida toda la performatividad del espacio, del paseo y la experiencia a la sencilla superficie enmarcada e iluminada? ¿Estaba desplazando los efectos de la luz sobre el propio espacio, para apelar a la observación del fondo habitualmente oculto por las obras? ¿Se estaba cuestionando con la obra que cierra la exposición vienesa de *BildLicht* la teatralización de los espectadores que por ejemplo expresó Quetglas en *Fear of Glass* (2001), en referencia al pabellón de Mies en Barcelona? ¿Se estaba cuestionando la exquisitez de la ejecución y materialidad del objeto, como hacía D. Judd y alababa De la Sota respecto a la fuente de luz? Si reflexionamos en paralelo, mediante una traslación política, ¿cuál es la institución o industria cultural que queda detrás de este marco?

Mirar este fondo nos permitiría recordar²³ cómo desde la postguerra las prácticas artísticas -aquí en el sentido más plural -, se situaban en una frontera simbólica entre lo que ya no era posible y lo que aún no se había producido, pero dejaban adivinar una crítica abierta a la ideología de la forma, al positivismo de la función y la mecanización, entendido como causa posible de un proceso de deshumanización, abstracción y homologación. *Lité* permite recordar cómo las prácticas artísticas habían expandido estas fronteras, exponiendo espacial y visualmente en los años cincuenta, en las exposiciones de Hamilton, Smithson, Rudovsky el encuentro con lo antropológico y lo cotidiano; y luego en los años sesenta mostrándose en el paisaje y exponiéndose como proceso, visible en las exposiciones contadas por L. Lippard, Crosby, Szeemann y Weibel, que alentaban un cierto sentido lúdico de la vida, la invención de pequeñas utopías y situaciones de irritación e ironía también presentes en esta obra de Lavier.

Pero frente al cercano despliegue de programas, gestos, retóricas y símbolos de los años ochenta propiciado por la creciente tensión cultural, la obra elude gestos y símbolos. El autor propone una disposición de elementos industriales ensamblados que enmarcan una realidad - de fondo - iluminada con matices dentro y fuera del marco, lo que convoca a mirar el fondo o background presente y generar una imagen - luz dentro del observador. En *Lité* no sólo se traduce la delimitación de un espacio estético, en el sentido anteriormente descrito en relación con el espacio de la obra de arte y el espacio del espectador, sino también de un espacio crítico que invita a analizar y problematizar las prácticas artísticas. En este sentido la obra de Lavier presenta un punto de inflexión.

A partir de los años ochenta asistimos al crecimiento de las instituciones del arte - museos, galerías, fundaciones, bienales y ferias -, y al mismo tiempo a su incorporación como industria cultural a la organización económica, social y política, que tanto Benjamin²⁴ como Baudrillard²⁵ señalan, y que F. Jarauta critica cuando apunta: “*un fuerte y generalizado individualismo que ocupó los espacios simbólicos favoreciendo el receso de las ideas críticas*”²⁶.

23 Sobre este condensado análisis, Jarauta, F., 2014, “La situación de las artes”. En *Cuadernos del Ateneo*.n.31, pp.9-15.

24 Benjamin, W., 2003, *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, México: Editorial Itaca.

25 Baudrillard, J., 1978, “*Cultura y Simulacro*”. En *Traverses*, n° 10, febrero 1978.

26 Jarauta, F., 2014, “La situación de las artes”, en *Cuadernos del Ateneo*, 31, p.12.

En esos años, según describiera Adorno²⁷ y después Jameson²⁸, se ponen de manifiesto las consecuencias de los procesos de normalización social y cultural de la era postindustrial y, a la vez, los procesos de espectacularización y el nuevo fetichismo que también describe G. Debord²⁹, cuyas contradicciones se denuncian desde las prácticas artísticas ante la evidencia de la alianza entre los mercados y la comunicación para definir todas las esferas de la vida pública y privada.

Junto a una regresión de la crítica, es perceptible un desligamiento de las propias prácticas y la conformación de discursos propios, autónomos y de nuevas formas de criticidad como las prácticas curatoriales, que afectan insistentemente a las prácticas artísticas. Los llamados “estudios culturales” y las nuevas instancias críticas protagonizan una consideración más amplia de las prácticas artísticas en el desarrollo de la década de los noventa. Ocupan el espacio de las manifestaciones políticas, sociales y económicas, para trabajar en la identidad cultural, la experiencia colectiva, lo cotidiano y sus formas espaciales materiales e informacionales. Estas prácticas protagonizan a finales de los noventa y principio del siglo XXI un giro *ético* y *político*, y muestran a través de proyectos y obras, los conflictos y contradicciones de su condición contemporánea, a los que, en nuestra opinión, la arquitectura no es ajena.

Insistir hoy en que la percepción de la arquitectura como disciplina operativa se ha devaluado sustancialmente en el marco social, político y económico que la rodea, es intentar volver a hacer balance de la participación de la arquitectura como agente conformador de la realidad.

En la misma década en que Lavier construye *Lité*, la arquitectura y el urbanismo, de forma casi paralela a las prácticas artísticas, participan abiertamente como fenómenos de producción en masa para el desarrollo liberal y postcapitalista en la Europa económica y políticamente renovada de finales de siglo XX. La producción de proyectos para esta nueva dinámica se confronta con la creciente reflexión crítica y la actividad académica sin que esto suponga una visible restructuración interna. Los ámbitos institucionales - colegios profesionales y centros académicos o de investigación - asumen la colaboración en este contexto, liberada la vinculación deontológica que guardaba la relación de la arquitectura con la cultura.

Es más, desdibujado el compromiso con lo social y agotada la legitimación política que había requerido muchos recursos durante las décadas anteriores, en la sociedad posindustrial - D. Bell y A. Touraine -, del riesgo - U. Beck - y de la información - M. Castells -, se dibuja un vacío político que ha sido de nuevo cuestionado tanto desde dentro como desde fuera de la arquitectura³⁰ y que busca, igual que hiciera el giro ético citado en el arte, no perder legitimidad.

27 Adorno, T.W., 1969, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona : Ariel.

28 Jameson, F., 1991. *El postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío* (Traducción José Luis Pardo., editado originalmente 1984*New Left Review*, London).

29 Adorno, T.W., 1969, Op. cit.

30 La reciente reivindicación de lo político acompaña a las dos décadas del cambio de siglo. Señalaríamos en el así llamado debate post-político: Ch.Mouffe (*The Return of the Political*, 1993; *Deconstruction and Pragmatism* 1996; re-edición ampliada *On the Political*; 2005); Žižek, S., Badiou, A., (*Filosofía y actualidad. El debate*, 2012); Badiou, A. (*En busca de lo real perdido*, 2015.); Agamben, G. (*Democracia en suspenso*; 2010), y desde la ecología política F. Gauntieri (*Las tres ecologías*, 1989) Serres (*El contrato Natural*, 1991) y Latour, (*Composicionist Manifiesto*, 2010); desde la reivindicación política de las prácticas espaciales urbanas de Jane Rendell, Markus Miessen, la difusión intencionada de arquitecturas en países no desarrollados, o la reclamaciones de Eduard Soja, David Harvey de una reacción disciplinar ante la injerencia de la política y economía en el espacio urbano y la vivienda.



Richter, G.2002. "Acht Grau". Instalados en el Deutsche Guggenheim. Berlín.

En este contexto de vacío y cuestionamiento, 'la trastienda' de la arquitectura europea de los años noventa parece ser consciente de la necesidad de una revisión crítica interna de sus contenidos, sus técnicas y de su mediación con la cultura; y construye para sí un marco desde la periferia, un recinto - borde y lazo³¹ - sobre el que poder iluminar el fondo que habitualmente queda detrás de las imágenes del escaparate y del mostrador. Trastienda desde la que observar y proponer, desde el almacén, y experimentando con las herramientas existentes, nuevos enunciados que materialicen y espacialicen a través de proyectos y obras lo que hemos llamado arquitectura como disposición.

DIAGNÓSTICO. 'ACHT GRAU'.³²

El gris es para Richter un no color, es banal y sublime a la vez. Es más abierto y más vacío que los colores convencionales: el negro, el blanco, el verde o el rojo convocan al espectador con numerosas componentes, narrativas y contenidos, no así el gris.

En 2002 en la sede del Deutsche Guggenheim se expone *Acht Grau* (*Ocho Grises*) de Gerhard Richter; ocho vidrios que suponen la máxima abstracción posible cargada de la mayor figuratividad, que surge del reflejo del mundo real que pasa por delante.

Jacques Herzog narra en *Engañosas Transparencias* (2016) cómo Gerhard Richter en los sesenta no podría pintar sin encontrar un nuevo camino para la pintura: "la pintura era un tabú. La situación era similar para nuestra generación de arquitectos en la década de los ochenta"³³. Y escribe: "Se trata de una pintura, pero a la vez de una fotografía por su plasticidad efímera, contingente y latente, por su "fenomenicidad". (...) "El espectador -o el usuario si hablamos en términos arquitectónicos- se convierte en partícipe imprescindible de la obra de arte aunque en principio sea una parte ocasional y sometida a un cambio constante". (...) "Visto de esta manera, la obra de Richter parece una

31 La referencia al borde que desarrollaremos en adelante, según los textos de Richard Sennett de *borders and boundaries* (borde y frontera), en Sennett, R., 2006. "The Open City". En *Urban Age* (November), pp.1-5. y "Cuerda y Lazo" en Serres, M., 2004. *El contrato natural* 2a ed., Valencia : Pre-Textos.p.174-177.

32 "Acht Grau" (Ocho Grises) obra Gerhard Richter expuesta en 2002 en la sede del Deutsche Guggenheim (Berlín).

33 Herzog, J. & Meuron, P. de, 2016, *Engañosas transparencias : Observaciones y reflexiones suscitadas por una visita a la casa Farnsworth : Bruno Taut, Ivan Leonidov, Marcel Duchamp, Mies van der Rohe, Dan Graham, Gerhard Richter*, Barcelona : Gustavo Gili. P.71.



Richter, G.2002. "Acht Grau". Deutsche Guggenheim. Visitantes a la exposición. Berlín.

Richter, G.2002. "Acht Grau". Montaje de la obra. Berlín.



maquina experimental para examinar modelos arquitectónicos o mejor aún, para examinar y desafiar arquitecturas modélicas. Para Acht Grau, un espacio tan modélico, tan ideal, exige una arquitectura paradójica que compagine el carácter abierto y la determinación."³⁴

La obra de Richter muestra la coexistencia posible de la figuración y la abstracción, e invalida el tabú o parálisis que Herzog recuerda para la arquitectura de su generación. Representa la necesaria reinención de la arquitectura sin perder ni la abstracción ni la figuración, transformando sutilmente el espacio próximo y al sujeto que refleja ese espacio. "Gris es banal y sublime"³⁵. Esta situación o momento en la pintura puede asimilarse nuevamente a lo que viven los jóvenes arquitectos de los años ochenta en la medida en que consideran al usuario y al espectador piezas imprescindibles de la obra.

GRISES EN LA ARQUITECTURA.

Conocer el proceso de ideación de una arquitectura que paradójicamente compagina el carácter abierto y la determinación del proyecto es la motivación de este trabajo. Constatada la pérdida del mandato social que las vanguardias habían hecho suyo, y replegada la arquitectura en un universo propio - descompuesto y recompuesto -, es en torno a los años noventa, en las circunstancias en que Europa está reconstruyendo su mapa político y económico, cuando la arquitectura y las infraestructuras protagonizan la reconstrucción de identidades locales como "artífice de entretenimiento".

En "La Imagen y lo moderno", Pier Luigi Nicolini (1999) había aclarado un resurgimiento del lenguaje de la arquitectura moderna de la postguerra, también presente en las discusiones mantenidas en medios de difusión de habla alemana³⁶, que altera los signos de la arquitectura precedente, y supone la recuperación pragmática de los contenidos técnicos y programáticos de la "nueva objetividad". En dicho contexto se reconoce conjuntamente un resurgimiento de los lenguajes de los años cincuenta americanos y la postguerra de la Europa periférica, el reconocimiento de una 'otra' modernidad

34 Herzog, J. & Meuron, P. de, 2016. Op. cit. p.85.

35 Herzog, J. & Meuron, P. de, 2016. Op. cit. p.79.

36 Cabría reseñar aquí los debates contenidos en la revista de arquitectura y crítica ARCH +, entre 1999-2001 entre críticos y arquitectos, sobre los que más adelante nos extendaremos.

nórdica (Lewerentz, Asplund), centroeuropea - germanoparlante (J. Plecnik, M. Speidel R.Schwarz, H.Bienefeld) o ibérica (De la Sota o Távora), alentado por K. Frampton y S. Allen, y se pone de nuevo en valor la técnica como *ensamble* inmediato de materiales, la experimentación pragmática y el positivismo lógico, incluyendo los antropologismos de los cincuenta.

Pero en este recorrido de la observación y posterior proyección de la realidad observada, hay para Nicolin una reseñable inversión en el proceso que, en palabras de Maurizio Ferrari, se expresa de la siguiente manera: “*de la anterior secuencia idea - cosa - mimesis, sobre la que se fundaba la corrección del proyectar y del producir de la arquitectura funcionalista, se disuelve en la sucesión mimesis - idea - cosa*”. En la obra de G. Richter, *Acht Grau* (2002), todo ello, cosa, idea y representación se condensa en una sola superficie gris, que refleja al observador y reconstruye su propia imagen.

Esta presentación del sujeto como si de sólo su imagen se tratara, es asimismo reconocida por Bruno Zevi, en el apocalíptico artículo “*Después de 5000 años, la revolución*” (1999)³⁷, donde apunta que “*el tiempo de toda representación ha acabado. Se representa al sujeto en directo*”³⁸, y sitúa el cometido de la arquitectura no ya en la representación misma de la realidad sino en la vinculación que la arquitectura tiene con la producción de sujeto y subjetividad. Zevi no refiere aquí a la presencia del autor o sujeto auto-representado en el dibujo o proyecto: recordemos la insistencia de Rovin Evans en la trascendencia del dibujo como traductor del pensamiento arquitectónico y con ello de una forma de habitar transmitida a través de la propia representación³⁹; o la paradójica situación que expone Stan Allen en donde la aparente pureza y sinceridad del dibujo, frente a la presencia y rotundidad de la construcción se ve comprometida con la inevitable huella del autor⁴⁰. Zevi alude a la subjetivación a partir de la práctica de la arquitectura de un individuo que se ve involucrado en ella. Desmonta el *proyecto* como conductor de esta relación: “*Cae así la misma noción de “proyecto” tal como se ha madurado en la tradición, y suena casi ridícula aquella “cultura del proyecto” sobre la que se han derramado ríos de palabras hasta la última décadas del siglo XIX*”.(...) “*No hay un “proyecto” que sea realizado; ahora la arquitectura es proyectada realizándola, en el curso de su formarse*.”⁴¹

Las *prácticas*, son por tanto, una formulación posible de esta nueva relación; el proyecto no se pre - edita, se pre - medita, sino que es en el hacer y con todo el instrumental técnico con lo que la arquitectura se ha pertrechado. Confiada en la recuperación y reformulación contemporánea del instrumental técnico posible, la arquitectura no renuncia a construir una poética individual suficiente para producir algunos nuevos enunciados, en un marco disciplinar más amplio, lejos de posiciones ideológicas.

“*En resumen, quedan los instrumentos, y las poéticas, mediante las que se ha de - construido y destruido el mundo reglamentado de cinco mil milenios, abriendo la calle a la explosión del individuo*

37 Zevi, B. 2000, “*Después de 5000 años, la revolución*”. En *Lotus International*, 104, Marzo, pp. 52-55.

38 Zevi, B. 2000, Op Cit. p.55.

39 Evans, R., 1995. *The projective cast: architecture and its three geometries*, Cambridge, Mass.: MIT Press, y Evans, R., 1997, *Translations from drawing to building and other essays*, London: Architectural Association.

40 “El dibujo está marcado con el signo de la ausencia: su función no es anterior sino inmanente. El dibujo como objeto, al igual que la partitura musical, desaparece en el momento de su ejecución”, en *Circo* 08 “*La cadena de cristal*”, (1993).

41 Zevi, B. 2000, Op Cit. p.54.

y de sus relaciones con los otros”. Y añade: “*apagadas y agotadas las ideologías, faltan manifiestos programáticos individuales más que colectivos*”⁴².

Sin embargo, a pesar de este diagnóstico que desmonta el proyecto, que lo reduce a algo elaborado sobre la marcha, desde la práctica, desde este trabajo sostenemos que es posible reconocer en algunas obras de arquitectura del cambio de siglo la organización subyacente pero efectiva de sus instrumentos y conceptos, como recinto, organización, pauta, y desde una poética interpretada contemporáneamente, inscrita - dispuesta - y delimitada desde la materialidad del proyecto, que construye una imagen y cuyas implicaciones urbanas y culturales perfilan un sujeto contemporáneo. Proponemos mirar esta arquitectura que desplaza los soportes ideológicos y manifiestos, se dispone técnica, política y poéticamente con apertura y operatividad en la institución de un espacio común. Proponemos por ello revisitar algunas obras de arquitectura proyectadas desde la *trastienda* europea de la última década del siglo XX y de la primera década del siglo XXI, en las que seguramente estas premisas estuvieran ya presentes.

ENCRUCIJADA.

Junto a aquel diagnóstico centrado en los instrumentos y herramientas disciplinares, se hace necesaria una re - evaluación y re - valoración social e ideológica de la arquitectura tras el periodo posmoderno y el final del siglo. En torno a 1990 parece evidenciarse una merma de la coherencia técnica y epistemológica en la arquitectura, un despliegue de los modos de producción, una forma de recepción de la arquitectura dentro de los imaginarios de consumo de la industria cultural adscrita a los modos de desarrollo y difusión políticos y económicos, que pone de manifiesto la existencia de numerosas contradicciones y una preocupante inoperatividad.⁴³

La arquitectura que hasta los ochenta ha alentado mayoritariamente del sostenimiento del proyecto moderno, entendido como proyecto cultural y civilizatorio, descrito por Adorno, Horkheimer, Debord, Ricoeur, se sostiene como afirma Moreno Pérez, sobre la base de los paradigmas de la *civilización científico técnica, la sociedad del espectáculo y el consumo*⁴⁴. Ante las muestras del colapso del proyecto moderno y la necesaria re - enunciación crítica de sus preceptos -Jenks (1978), Jameson (1983), Habermas (1980) -, la arquitectura se sitúa ante una *encrucijada* ya anunciada por R. Venturi (1966) y M. Tafuri (1977), que conlleva asumir también, entre otras cuestiones, la tarea de redefinir el *contrato natural* (Serres, 1990) o el *encargo* (Sloterdijk, 1999) en que se fundamentaba, como un equilibrio pactado entre la naturaleza, lo artificial y lo virtual. Ante esta encrucijada la arquitectura se plantea o bien la reafirmación y defensa de un territorio y un modo de hacer que entiende como propio y en el cual se ha reconocido y legitimado hasta el momento, o bien la búsqueda de un

42 Zevi, B. 2000, Op Cit.p.56.

43 “La técnica que llamamos arquitectura está claramente comprometida con la eficacia de sus planteamientos, y está obsoleta frente al cambio radical de producir el mundo, - de poco sirven la ortopedias ideadas por arquitectos e ideólogos”. En Moreno-Pérez, J.R., 2004, “*Impacto máximo, obsolescencia inmediata, re-ciclaje: anotaciones para un metapantorama de la arquitectura contemporánea*”. En *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* n°336, pp.20.

44 “*Leído desde nuestro presente, eso que denominamos Proyecto Moderno sería una fase más de un largo desarrollo en el que se encuentra comprometida la sociedad nacida de la Ilustración, que habría alcanzado a partir de la década de los noventa, del siglo pasado, un estado de naturaleza muy diferente, caracterizado progresivamente por la triple concurrencia de la Civilización Científico-Técnica, la Sociedad del Espectáculo y del Consumo*” Moreno-Pérez, 2004. Op. Cit.p.20.

campo ampliado para la disciplina, donde el proyecto pueda operar con mayor utilidad y al que se arroja desprovista de herramientas o mecanismos de articulación y encuentro con lo anterior.⁴⁵

En este escenario de necesaria redefinición son cuestionadas o directamente modificadas las condiciones en las que, hasta el momento, la arquitectura se ha producido y ha sido demandada, existen también obras y proyectos que asumen una posición de borde, un espacio de frontera discontinua, atentos tanto a pulsaciones internas como externas a la propia disciplina o ámbito de actuación. Proponemos detenernos y observar arquitecturas producidas por equipos que ya entonces, desde el ensayo de la trastienda, tirando del material estándar que tenían almacenado, proponen a través de instalaciones, pequeñas intervenciones y proyectos de equipamiento, una “arquitectura como disposición”. Arquitecturas que, ante la citada encrucijada, plantean una lectura crítica de su trayectoria, una pauta técnica aplicada desde compromiso con su presente, la configuración de un perímetro permeable - no transparente, sino traslúcido y discontinuo - desde cuya posición intermediaria y fronteriza, llevan a cabo una traducción experimental entre las contingencias del presente y tradiciones internas, para poder ensamblarlas y construir nuevas subjetividades.

Constatamos en ello un posible cambio de actitud, que desde ámbitos periféricos, de borde, no hegemónicos e inicialmente fuera de focos - a los que llamamos *la trastienda* -, con cierta crudeza y cinismo, formulan algunas estrategias para paliar la inevitable inclusión en la industria cultural, la manipulación política y económica, y la falta de diálogo con su presente. Con cada vez más oportunidades y mayor complejidad, estos equipos no acometen desde el proyecto de arquitectura todas esas contradicciones, sino que aportan propuestas a las que ahora, haciendo balance desde un lugar también móvil y desdibujado, podemos mirar de otra manera, re - enfocando sus enunciados y sus resoluciones. Es decir: reutilizarlos y reapropiarlos. Otra pulsión observable, es la relectura crítica que la arquitectura inicia sobre su trayectoria, con la *disolución* de la autonomía que se había forjado en compromiso creciente con una acción transdisciplinar⁴⁶.

DISCUSIÓN, CONTRADICCIONES Y RIESGOS.

Mirar en la penumbra o en la trastienda, allí donde la luz de los focos llega con menos intensidad, nos permite observar algunas prácticas - entendidas éstas como la conjunción de hacer y pensar, de observar y actuar -, cuya actitud pragmática a la vez que crítica, permite asumir los riesgos y

45 Ver Moreno-Pérez, 2004. Op. Cit. Este artículo sobre el que basamos gran parte de este apartado comienza con un diagnóstico que plantea para la arquitectura una encrucijada desde un doble requerimiento interno - con referencias al pasado - y externo -con ficticia previsión de renovación hacia el porvenir-: “*Internamente se ve obligada a buscar la supervivencia frente a unas condiciones de producción que le cercan u limitan en sus funciones anteriores, pero por otro lado, no puede sino promover una adaptación a las mismas, a través de propuestas que no hacen sino extender sin articulación su antiguo “territorio”*”. Más adelante tras afirmar que no hay observación sin representación describe y despliega el panorama de la arquitectura contemporánea a través de una *sucesión de capas de información subyacentes y activas* : una primera capa de arquitectos y arquitecturas “marca” (Moneo, Herzog, Gehry, Miralles, Libeskind, Hollein, Njiric, Eiseman), otra segunda de arquitectos y arquitecturas que se miran en la primera en cuanto a sustrato operativo, con procedimientos de trabajo y divulgación de aquella. Se añade como tercera capa un cuerpo de reflexión representado por Solá-Morales, Zaera, Jenks, Nicolin, Cacciari, entre otros, que construye diversos programas de visualización entre los que además, señalaríamos como auto-representación, el trabajo de curaduría y exposiciones del cambio de siglo. La última capa, sobre la que se sostienen las otras tres, es señalada como infraestructura desde donde se ofrece otra percepción cultural. Esta capa estaría en continua fluctuación dada la tensión entre aquellos que “*buscan su disolución y afirmación en un revisión creativa, subrayando la vigencia e idoneidad de toda su herencia.*” (“...”).“*La decantación de un conjunto de análisis y referencias que desde la mitad de los ochenta no han dejado de progresar en la búsqueda de un ajuste entre condiciones externas la arquitectura y una respuesta adecuada por parte de ésta, terminando por generar las condiciones para un imaginario distinto: otra concepción cultural.*”

46 “*Lo patrimonial, lo ecológico, lo mediático y la gestión de lo formal*”son los temas citados por Moreno-Pérez. 2004. Op. Cit p.21.

trabajar desde las contradicciones de su momento en la búsqueda de modos de proyectar que posibilite avanzar hacia una arquitectura más operativa.

Proponemos desde este trabajo realizar un recorrido a través de obras y proyectos, que ponen de manifiesto las contradicciones que asume el proyecto de arquitectura y los riesgos propios de la actitud de quienes los llevan a la práctica.

Felicity Scott indica en el texto *A Swerve* (2012)⁴⁷ que estas aporías permiten a la arquitectura, a las prácticas espaciales y materiales de fin de siglo, trabajar en una fértil situación de riesgo. La mirada hacia referentes en la historia demuestra que son los cambios de episteme o de paradigma y los avances técnicos o tecnológicos, los que saldan estas contradicciones. Para Scott, lo interesante de dichas situaciones, al ser compartidas y quedar expuestas, es que son espacios para el avance y germen de nuevas formas de vida.

La incorporación de estas variables en el proceso, junto con la exponencial profusión y difusión de la arquitectura como práctica singular, supone un cambio para el proyecto de arquitectura que resulta ágil y operativo, que se verifica y diversifica cada vez más en obras realizadas en distintas partes del mundo, con el riesgo de convertirse en nuevos paradigmas, a veces, acrílicos.

En los capítulos que siguen se caracterizan algunas oportunidades que estos riesgos - productivas contradicciones según F. Scott - aportan al proyecto de arquitectura, y siguiendo en paralelo algunas cuestiones de la actitud que se ha querido caracterizar, cabrá hacer balance de cómo la reacción a una práctica discursiva y pretendidamente autónoma, deviene en la progresiva incorporación y disolución de un marcado perímetro disciplinar -común y fértil además en otras disciplinas -, que determina sustancialmente el proyecto de arquitectura, su documentación y su narración, esto es: cómo se transmite.

Avanzamos alguno de estos productivos riesgos: cómo un planteamiento pragmático para con el proyecto, desplaza la singularidad del mismo al conjunto de la experiencia, y deja lo excepcional y singular - a lo que naturalmente también da cabida - incluido paradójicamente en lo cotidiano. Y de igual manera, cómo la observación y experimentación con lo cotidiano y lo ordinario, deviene en inmediatez - sin medio, sin amalgama - de los espacios y de los conceptos que se convocan.

Cómo el planteamiento programático y diagramático evoluciona a tal punto en las últimas décadas que, lo que surge como reacción a un paradigma formal o lingüístico establecido y como reacción a una jerarquía funcionalista previa, se instaura en justificación misma de la forma o de la no - forma: el programa, ahora flexible, adaptable, colonizador y mediador de apropiaciones, da la forma in - forme al proyecto.

Cómo en el proyecto de arquitectura, la configuración de los espacios en clave de soporte de usos y programas, pero también de no - programas y vacíos, prioriza una organización estructural anisótropa, cuya escala, pese a ser pretendidamente apropiable, es difícilmente conmensurable con la intensidad y los parámetros de ocupación que lo harían posible. Cómo en favor de la optimización de espacios, los tránsitos y circulaciones, bien son lugares de pasos perdidos, de

47 Scott, F., “*A Swerve*”, en *Hirsch, N. & Miessen, M., 2012. What Is Critical Spatial Practice?*, Berlin: Sternberg Press. p.121-123.

sólo tránsito, o bien eficaces ascensores y escaleras donde se reducen el tiempo y el espacio de la experiencia y el encuentro.

Cómo la puesta en valor de las prácticas materiales deviene en un reconocimiento de los recursos locales, las técnicas y los agentes vinculados, y hasta qué punto esta observación se incluye de forma operativa y real en el proyecto de arquitectura, en cuyo complejo desarrollo la participación del arquitecto está progresivamente mermada.

Cómo el proyecto de arquitectura, que se realiza desde principios esenciales de economía, de equilibrio entre espacio, tiempo y recursos, deviene en discurso de la baratura y el *low tech*, que es fácilmente asumido y consumido como imaginario estético, que asume un desigual reparto de riqueza y de valores. Frente a ello, una idea de economía y reciclado incorpora, desde el proyecto, los tiempos e inversiones de mantenimiento, su transformación, perfectibilidad y el desmontaje o desuso en el proceso.

Cómo la acción social y participación, como justificación de la propuesta, cuyas oportunidades y consecuencias ha descrito Markus Miessen en *The Nightmare of Participation (2010)*, siembra también las prácticas espaciales de un escepticismo intenso, tanto desde cierta inoperatividad como desde cierto uso interesado de las mismas.

Cómo el proceso, la temporalidad y la lógica de consumo a través de la experiencia que guía, irradia y justifica los resultados, deviene, en una retroalimentación de las técnicas de proyecto o las prácticas arquitectónicas; y en qué medida, esta práctica que se dibuja a través del proyecto, se dimensiona, se protocolariza y se testea, se transfiere a la sociedad con una cierta continuidad o persistencia. Son algunas contradicciones que asumimos como riesgos, que acompañan a la arquitectura en función de cómo se enseña, se investiga, se academiza y se produce el conocimiento.

1.2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En el marco de las prácticas arquitectónicas, a principio de los años noventa del siglo XX, la confluencia de cierta estabilidad en el desarrollo de estructuras sociales y políticas, una cierta bonanza económica en el contexto europeo y una imbricación de las producciones culturales de todo orden, contribuyen junto al desarrollo de los medios de comunicación, a generar cambios importantes en la forma de trabajo de algunos equipos de arquitectos, que determina una forma de hacer arquitectura, que llamaremos arquitectura como disposición.

Como hipótesis general sostendremos que es posible identificar un modo diferencial de proyectar arquitectura, que se ensaya desde principio de los años noventa en Europa -en áreas no centrales - a través de distintos proyectos contruidos y formatos de edición -exposiciones y textos - que resitúa al proyecto como la herramienta principal de intermediación de la arquitectura con el contexto donde se produce.

Es posible, dentro de la singular proliferación de la arquitectura europea que acompaña al desarrollo de la economía de consumo y financiera - inversión público-privada en el desarrollo de equipamientos, servicios e infraestructuras, reconocer en determinadas arquitecturas que proyectan el paisaje, la ciudad y equipamientos públicos, que el proyecto es el instrumento de descripción de este contexto político, económico y social para la arquitectura, y el instrumento de proyección de una idea de lo urbano, una idea de lo cultural y una idea del sujeto que construye un sentido contemporáneo para la arquitectura, resituándola transversalmente junto a otras disciplinas - ecología política, antropología, prácticas culturales o técnicas ambientales-, e involucra al sujeto como usuario y productor del espacio.

Esta producción acrítica desplaza principios modernos que han quedado también desactivados durante el período posmoderno, como utopía trascendente de un compromiso ético con la sociedad, innovación técnica y programática, así como la transformación de otras bases fundamentales que se evidencian en la segunda mitad del siglo, como el compromiso con el territorio y el medioambiente, el paso de la economía de consumo a la economía de la financiación y de la información, la injerencia de éstas en los estados y gobernabilidad democrática de los países, y la desactivación de la arquitectura como intérprete, traductor, mediador y productor espacial y material del encuentro de todos estos agentes. Distintos críticos subrayan la posición de la arquitectura en una encrucijada, donde está llamada a decidir si camina por una reconfiguración interna como disciplina o se diversifica, se disuelve y se reformula como otras prácticas distintas.

En esta situación son reconocibles pautas diferenciales para la arquitectura y nuevas lógicas de proyecto que, aun compartiendo cierta genealogía o epistemología con algunos antecedentes y precursores, suponen en este momento cultural un viraje de relevancia disciplinar que es de interés significar y reinterpretar en dicho contexto.

La reconfiguración de la profesión, que incorpora nuevos modos de producción y de difusión, se ve acompañada por cambios en los enunciados de partida y por cambios en las lógicas del proyecto y el diseño que amplían el campo de instrumentación y acción de la arquitectura sin mermar la especificidad del proyecto de arquitectura. Sostenemos desde este trabajo que a través de algunas obras construidas en ese período, es posible verificar la caracterización del *proyecto de*

arquitectura como disposición, y extraer, además de los paradigmas y genealogías presentes en la disciplina, nuevos ámbitos de trabajo y de interlocución.

Entender la arquitectura como disposición es entender la arquitectura como un marco de observación desde el que visualizar las condiciones generales y específicas en que se produce la cultura contemporánea. Es instrumentar a través del proyecto de arquitectura la construcción de unas pautas con las que proponer una relación operativa con el entorno urbano, natural y social. Es entenderla como un proceso que asume proyecto, construcción y uso como momentos de la creación arquitectónica vinculados, y es a la vez una propuesta técnica y material que se incorpora como propuesta y experiencia estética.

Esto supone abordar tres aspectos clave:

Reflexión sobre el proyecto de arquitectura como una categoría cognitiva y operativa, para entender e intervenir en las condiciones socioculturales coetáneas. El proyecto como soporte que pauta las preguntas, procesa los temas, genera y construye una propuesta técnica dilatada en el tiempo. El proyecto como documento que acompaña el desarrollo técnico, económico, espacial y material de una propuesta arquitectónica, y se dilata para instrumentar un proceso, no sólo de orden y organización sino de *agenciamientos*, como generador de prácticas espaciales, materiales, culturales y subjetivas, que vinculan a los agentes implicados en el proyecto de arquitectura. De los diferentes soportes y formatos con que la arquitectura asume esta doble encomienda, la técnica y la agenciada para redefinir su operatividad en el medio en que se produce, esta investigación priorizará el proyecto y la obra construida, a través de sus autores y los documentos con los que se difunde su modo de hacer: textos, exposiciones, conferencias y entrevistas.

Reflexión y propuesta sobre la técnica en la arquitectura, como fundamento en la reflexión disciplinar y como argumento en el proyecto en su definición espacial y material. La técnica en la arquitectura como disposición en torno a las dos décadas de cambio de siglo, se vincula a la progresiva conciencia y constatación de la limitación de los recursos espaciales, energéticos y materiales, y a la vulnerabilidad del equilibrio entre tecnología y naturaleza, producción y consumo, entre cultura y progreso.

Reflexión sobre el consumo, recepción y uso del proyecto, para hacer un balance crítico de la implicación cultural que supone la arquitectura como disposición. Para así evaluar su transferencia y aplicación a la investigación y docencia de proyectos de arquitectura.

A nivel particular esta tesis sostiene que la arquitectura como disposición es un concepto operativo para la arquitectura y para el proyecto de arquitectura. La descripción, análisis e interpretación de los antecedentes y referencias, el estudio de referentes, el contexto cultural y la propuesta teórica que los acompaña, así como la singularidad de sus propuestas construidas, nos permiten evaluar los supuestos de partida, su materialización y la evolución de su construcción.



Ábalos & Herreros, 2000 PRRUV Proyecto de los Jardines de Valdemingómez. Madrid. Fuente CCA Montreal.



Ábalos & Herreros, 2001 PRRUV Parque regional de Valdemingómez. Fuente CCA Montreal.



Ábalos & Herreros, 1997, Infografía del proyecto. Fuente CCA Montreal.



Lacaton & Vassal, 2009. Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes. Fotografiado 2016.



Lacaton & Vassal, 2003. ENSAN. Documentación presentada a concurso. Fotografiado en Nantes 2016.

Si bien los cambios afectaron a todo el espectro de la producción arquitectónica⁴⁸, esta Tesis sostiene que es posible identificar de forma complementaria y singular los instrumentos y herramientas proyectuales que caracterizan la arquitectura como disposición en espacios y edificios de equipamiento cultural, social, educacional y de infraestructura, campo de construcción prolífica en las dos décadas del cambio de siglo XX al XXI y cuya implicación en la compleja definición de la ciudad, el paisaje, el contexto cultural y social, ha sido, en las fechas estudiadas, determinante para la construcción de la ciudad y el desarrollo y adaptación del proyecto de arquitectura.

Para el desarrollo, discusión y argumentación de este trabajo, se analizará la trayectoria de distintos ejemplos en los que a nuestro entender es posible reconocer aquellas características que definen la arquitectura como disposición. Proyectos de arquitectura que revisan, sin la voluntad trascendente y universal de la primera mitad del siglo XX, los compromisos modernos de la arquitectura para servir, atender y dialogar con el medio social, cultural, económico y político, en el panorama diverso y fragmentado de la Europa de fin de siglo. Proyectos de una generación de arquitectos que distinguiéndose de las inmediatamente anteriores y con algunas referencias en la historia de la arquitectura caracterizan ese punto de inflexión y son representativas de la formulación de la arquitectura como disposición.

Se afirma en este trabajo que frente otras lógicas proyectuales con las que coexisten, estas pautas de proyecto y maneras de proyectar se han ido afianzando, contrastando y ajustando en posteriores generaciones, de forma que constituyen un nuevo marco instrumental para la arquitectura, que supone:

Sin dejar de observar y protagonizar la complejidad de los procesos sociales culturales y políticos de sus entornos⁴⁹, trabajar desde la especificidad de las herramientas arquitectónicas, desplazando la preeminencia de valores formales y retóricas lingüísticas coetáneas.

Abordar el trabajo de arquitectura con una actitud pragmática, que se construye desde la experimentación. El proyecto basa su propuesta en lo contingente de cada caso, en las condiciones y oportunidades que el lugar, el programa o el desarrollo del proyecto ofrecen. La experiencia cotidiana es el marco esencial para ensayar y creativamente poner en práctica nuevas proposiciones arquitectónicas.

Entender el proyecto de arquitectura como documento abierto que acompaña a la arquitectura en su proceso, que recoge la síntesis de relaciones entre diversos agentes - políticos, sociales, económicos, etc. - y disciplinas ya sea en el ámbito medioambiental, o de la antropológica - social, más allá de la autonomía disciplinar proclamada por profesionales coetáneos.

⁴⁸ El cambio que se trata de caracterizar en esta Tesis también es perceptible en otras arquitecturas contemporáneas, significativamente en el contexto de la vivienda y arquitectura residencial, tratado en diversas investigaciones y numerosos autores. Por ello, nos detendremos en arquitecturas de equipamiento terciario (cultural, social y educacional) e infraestructura, campo que en las últimas dos décadas ha sido quizá caracterizado en menor proporción, si bien sus incidencias también han sido determinantes en la construcción cultural, espacial y política de aquella y nuestra época.

⁴⁹ Son atentos observadores de los procesos con que el tardo capitalismo y neoliberalismo van variando la profesión del arquitecto, adaptándola y haciéndola asumir los condicionantes, soslayando el enunciado político apriorístico, y subrayando y preservando valores de la cultura y de la arquitectura que re-emergen coetáneamente.

Integrar en el proyecto una propuesta técnica y material que asume de forma sencilla, a veces ingeniosa, experimental y eficaz, los conocimientos y aplicaciones prácticas de numerosas disciplinas alejándose de la forma como objetivo y de la sofisticación tecnológica como fin. Las obras se presentan como un montaje o ensamblaje de materiales que produce una distinta percepción de los espacios y una relación nueva, próxima e inmediata con el usuario.

Entender el proyecto como un proceso en continua construcción. Un conjunto de documentos y materiales que sintetizan una forma singular de observar, enunciar conceptos y también hacer preguntas. Explorar esos procesos permite hacer explícitos los agentes que intervienen y proponer la arquitectura como un agente más en la producción de ciudad, territorio y paisaje. Integrar diferentes agentes y conocimientos prácticos permite, ante toda propuesta, generar un marco de reflexión transdisciplinar, no argumentada solamente desde el interior de la arquitectura.⁵⁰

Sostendremos así que es posible entender *la* arquitectura como disposición como síntesis de los procedimientos y técnicas de diseño pautados, que dentro de su orden admiten lo particular, incluyen lo arbitrario y lo subjetivo, no sólo como una decisión inherente al proceso sino como *una necesidad, que además no está reñida con la economía, lo operativo, lo funcional* (Ábalos, 2015), y negocia entre todos ellos.

La arquitectura como disposición es un reconocimiento de los elementos que la arquitectura ha ido acopiando en cuanto a práctica; materiales cuya razón constructiva ha ido conformando un uso eficaz y a la vez un sentido cultural de dichos elementos. La disposición se entiende como apresto, colocación y despliegue de espacios y soportes de interacción. Tanto de los agentes vinculados en los procesos anteriores y posteriores a la práctica de arquitectura, como de los usuarios y habitantes de la arquitectura. No busca principios estéticos o simbólicos cuya universalidad y representatividad se refrenden por una ideología o pensamiento ajeno a lo terrenal, sino por su sostenimiento en un determinado tiempo, y su transformabilidad, que ofrece la posibilidad de interactuar con la variabilidad de la realidad inmediata: la naturaleza, el ambiente y las personas. Desde la arquitectura como disposición se evita enunciar teóricamente cuál pudiera ser la misión de la arquitectura, para hacerlo desde la práctica, y a través del ensayo en diferentes proyectos, cuestionar las certezas de la dinámica social, la estética y la tecnología; y renovar ciertos compromisos ambientales y culturales que la arquitectura había ensayado en el siglo XX.

La arquitectura como disposición permite usar los instrumentos de proyecto, cambiantes con celeridad en este momento, como verificación de ideas, no como exploraciones formales de los efectos de dichas ideas. El dibujo, esquemático y escueto, traslada los conceptos con que se trabaja: sencillez, elementalidad, ensamblaje de partes; las maquetas son presentación de proyectos, no objetos representacionales en sí. Junto a imágenes iniciales tridimensionales, el collage y la perspectiva cónica, son aproximaciones lineales a la ideación del espacio que se desea describir.

⁵⁰ Estos agentes construyen un espacio de producción social desde donde involucrar en el proyecto a numerosos grupos - técnicos, ciudadanos, instituciones - y articularlos de forma que son parte del proceso de generación y uso de la obra de arquitectura. El conocimiento de los agentes ciudadanos, los medios materiales y técnicos próximos a las obras, que tienen presentes las tecnologías globales estandarizadas, seriadas e industrializadas, y las técnicas de oficios, operarios y profesionales locales, incorpora a cada obra de arquitectura la cultura material y el conocimiento táctico de esos agentes, desde el proyecto a la obra, involucrándolos en la misma, lo que incide directamente en la apropiación, uso y evolución en el tiempo de la propuesta arquitectónica.



Lacaton & Vassal, 2010. ENSAN. Auditorio en uso abierto hacia exterior. Imagen aportada por J.P. Vassal.



Ábalos & Herreros, 2016 PRRUV área de recogida de clasificados. Fotografiado 2016.



Riegler Riewe. 2016 IITUG Espacio calle interior. Fotografiado 2016.

La arquitectura como disposición supone observar y establecer relación con la periferia y el paisaje heredados de la ciudad desarticulada y reprogramada. El proyecto y la obra se relacionan con ella eludiendo ser un objeto, isla o figura, para ser una instalación equipada o una infraestructura, pautando el espacio urbano, o incorporando en su interior algunas de sus características.

La arquitectura como disposición entiende el programa como un dato más, ajustable y transformable en el desarrollo del diseño, en la construcción y durante la vida de la obra. Una consideración estratégica del proyecto asume un concepto de tiempo extendido, la estrategia analiza inercias anteriores, incorpora los tiempos de uso, de desuso y reciclaje de la obra. Con cierta lógica industrial o infraestructural, los proyectos son soporte de programas que se despliegan en disposiciones espaciales y estructurales seriadas, versátiles y eficientes. Permite así alojar un programa abierto, por lo que la obra establece una pauta estructural, constructiva y formal que es soporte de las actividades y usos programables. El proyecto prioriza el programa frente a la función, lo contingente y lo posible frente a lo certero, lo procesual y adaptable frente a lo rígido y estático, la acción y su performatividad en el tiempo frente a lo estable y permanente. Propone así otra operatividad de la arquitectura ante las nuevas demandas urbanas, tecnológicas y sociales.

La arquitectura como disposición podría reconocerse como un modo de proyectar desde una pauta y organización cuya lógica es sencilla y se determina por la inmediatez constructiva: la estructura y el sistema de ensamblaje de materiales definen y determinan el espacio, donde la construcción, materiales industriales ensamblados y montados según sistemas sencillos, evita el detalle diseñado y se exhibe. El lugar, cualificado por la luz difusa y anisótropa, se dispone y se completa con el uso y el tiempo.

La arquitectura como disposición, propone un espacio performado por el tiempo cotidiano, por el curso de las horas y el cambio de estación. Y en este contexto, supone entender la práctica arquitectónica como una producción de sujeto y espacio, que implica la construcción de un común, en paralelo a los cauces institucionales o normativos establecidos. El común incorpora un sujeto que es usuario activo y que ocupa el espacio con sus enseres, que participa de la compleción del mismo y cuya subjetividad queda expuesta.

1.3. MARCO ESPACIAL. EUROPA EN EL CAMBIO DE SIGLO



Capturando la imagen desde la "trastienda".

Plaza de los Angeles. XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) El País, 02-07-1996.

Imagen tomada Conferencia UIA 1996, El paisaje desde la "trastienda".

La entrada en vigor del Tratado de Maastricht (1993) tras la caída del muro de Berlín supone el progresivo reajuste político y económico del anterior dominio soviético, que reorganiza los modos de producción y de mercado a nivel global⁵¹. La velocidad de los procesos políticos, económicos, sociales y culturales que convergen en la Europa de fin de siglo XX, implicaría un acotamiento del periodo a estudio más restringido, dado que dos décadas circunscriben diversas situaciones en este contexto, que merecerían más detenimiento, como la entrada en vigor de los Acuerdos de Schengen (1995), la Declaración de Bolonia (1999) para la creación del espacio universitario europeo, la moneda única (2002), la apertura de internet a usuarios (1989) y las implicaciones para la arquitectura de aspectos adscritos a las coyunturas estatales tales como la entrada en vigencia de la Ley del Suelo en 1998 en España, la consolidación de la asignación de capitalidad de la cultura europea, por citar sólo algunas, que acotarían periodos de diferente extensión.

Dentro de la celeridad de los cambios que en dos décadas se viven en la arquitectura y entre la profusión de proyectos y realizaciones, es donde aparece un modo de hacer al que en este trabajo llamamos arquitectura como disposición que se ensaya a través de algunos concursos, proyectos y obras construidas.

Se desarrolla, en este marco político y económico de inversión pública en arquitectura e infraestructuras, una dinámica de concursos donde se definen también las estrategias territoriales y urbanísticas, de negociación de capital público y privado, donde la propia arquitectura -e incluso la política -, queda desplazada, excluida, como denunciaba R. Koolhaas en la *documenta X*⁵² de 1997.

Esta dinámica hace posible, sin embargo, que numerosas obras menores, de equipamiento y vivienda, sean proyectadas y se lleven a la práctica por equipos de arquitectos jóvenes. Los tiempos dilatados de la arquitectura permiten el debate entre diversas propuestas y la difusión crítica de los proyectos, la negociación de estrategias y comprobación en los que desarrollos privados no hubieran invertido.

Las transformaciones territoriales e infraestructurales de la Europa unificada en estas dos décadas, implican cambios en las responsabilidades y atribuciones de los arquitectos. Esto supone un cambio en el desarrollo del proyecto de arquitectura, que encuentra herramientas - del tablero y el collage



Berlin Postdamer Platz. 1980 - 2003

⁵¹ Las implicaciones políticas que conlleva este cambio han sido estudiadas por varios autores, que citaremos en adelante, abordaremos una recopilación de ello en en Agamben, G., Fernández Aúz, T. & Eguibar, B., 2010, *Democracia en suspenso*, Madrid : Ediciones Casus-Belli.

⁵² Koolhaas, R. "Berlin: the massacre of Ideas: an open letter to the Jury of Postdamer Platz.", en Catherine, D. & Chevreir, J.-F., 1997, *Politics, Poetics - Documenta X: The Book*, Kassel: Cantz. p. 694-695. El texto no sólo denuncia la injerencia de los políticos y actores económicos en las decisiones sobre el proyecto urbano y arquitectónico fundamental de la nueva capital europea, Berlín, sino que pone de manifiesto la debilidad o incapacidad de la arquitectura (y de los arquitectos) para instrumentar estos nuevos proyectos. La carta pone de manifiesto justo lo contrario de aquello que la *documenta X* quería afirmar.

Los políticos a los que se refería Koolhaas (Stimman, Sieverts) tildaban sin ningún pudor de "estúpidos, irreales e infantiles" los proyectos presentados, y priorizaban otros como "típicamente berlinés", mostraban la fuerza de los poderes públicos y privados sobre los "profesionales" convocados: una importante cantidad de las 48 Ha había sido vendida poco después de la "caída del muro" a la Daimler-Benz, Soni y Asea Brown Boveri, y algunas piezas quedaban bajo una cuestionada ley del patrimonio, que las incorporaba al futuro "Kultur Forum". El premio del Kultur Forum a H. Hilmer y C. Sattler, sirvió de base para el Plan de Edificación y se celebró una segunda fase, convocada por la Daimler-Benz AG, de conformidad con el Senado de Berlín y el distrito de Tiergarten, en marzo de 1992, con 14 arquitectos invitados y 6,8 Ha de proyectos que desarrollarían A. Isozaki, H. Kollhoff, U. Lauber y W. Wöhr, R. Moneo y R. Rogers. Dejaban atrás proyectos, según Koolhaas, más inteligentes y que aportaban mayor potencial especulativo (Kollhoff, Liebeskind, Alsop, citados directamente); con la debilidad de las soluciones clásicas, decimonónicas, que evidencian conflictos como perímetro y forma urbana, desajustado a la tipología del programa que se propone, y la oportunidad perdida, "prejuicio autodestructivo" que merma la confianza en el potencial urbano y en Europa. Berlín escenifica con este concurso internacional un modus operandi que, con diferentes resultados según la ciudad y el programa, supone un imparable promotor económico que reconstruye de la mano del proyecto urbano y de la arquitectura.

al CAD, los renders y el BIM - y fuentes en otras disciplinas -ingeniería, ecología, antropología, paisajismo - desde las que amplía el campo de interpretación y de diseño. Propositiones capaces de re - pensar y construir otros espacios que acompañan una nueva escena cultural y tecnológica⁵³.

La coyuntura de crisis financiera de 2007, la nacionalización de las deudas en 2009 con los rescates de los principales Estados europeos a la banca privada, y la paralización de las inversiones públicas de instituciones locales europeas, abren un nuevo marco económico e institucional, que cierra, para la arquitectura, la inercia de años anteriores.

En la Comunidad Económica Europea se había dibujado en esas dos décadas un futuro común, o al menos política y económicamente consensuado, que paradójicamente deviene en una exaltación de las diferencias regionales e identitarias ⁵⁴ donde la arquitectura opera con un discurso globalizado, y sigue mayoritariamente el mandato del *paradigma de progreso* moderno.

El apoyo institucional que señala la multiplicidad de identidades locales incorpora la arquitectura a las industrias culturales - Adorno, Hockheimer, Morin -, promoviendo además de la construcción de Centros de arte, auditorios, centros de congresos y museos, nuevos centros de promoción y difusión de la propia arquitectura⁵⁵.

Sin embargo, en la última década de siglo XX, es posible reconocer en algunos proyectos y ejemplos construidos un modo singular de proyectar que no se identifica con el discurso de progreso y destino utópico⁵⁶ moderno. Están más cercanos a la *modernidad reflexiva* entendida por Habermas no como una exitosa celebración y evolución de la cultura y la industria de la modernidad del principio del siglo XX, sino como una *intensa gestión de la crisis*, cuestión que es útil para la situación en los noventa dado que los ciclos de la crisis comienzan a ser reconocibles (1973, 1987, 1993). La operatividad, el ingenio, la ligereza y superficialidad⁵⁷ liberan el discurso, frente a la pesadez, fragmentación y complejidad del discurso postmoderno.

53 Según resume J. Herreros: “Supone redefinir las técnicas de pensamiento, de proyecto y de uso” en Herreros, J. & Ábalos, I., 2003. “Aula medioambiental y oficinas en Arico, Tenerife”. En DAU: Debats d'arquitectura i urbanisme, revista de la Demarcació de Lleida del COAC, (19), pp.18-21.

54 “Con el fin de preservar el sistema productivo capitalista, importa que las ideas sean relegadas a un área donde no tengan más que un valor de exposición, sin ningún vínculo con la realidad económica o política” Bourriaud, N., 2015, *La exforma*, Buenos Aires :Adriana Hidalgo Editora.p.104).

55 Instituciones como el IFA *Institut Français d'architecture* (1981) y *Cité de l'Architecture et du Patrimoine* (1998) en París o el DAZ *Deutsche Architektur Zentrum en Berlin-Mitte* (1995), *Architektur Zentrum en Viena* (1993), el *Campus Vitra en Weil am Rhein* (1990), además de la consolidación de capitalidades europeas de la cultura (a partir de 1995) y Bienales (La Biennale de Venezia consolida su bianualidad en 1991 con F. Dal Co y P. Portoghesi).

56 En el sentido de la utopía que hace posible y equilibrada la coexistencia de entre lo natural y lo artificial (Moreno-Pérez).

57 En palabras de U. Schwarz, *el individuo del siglo XXI está tan esponjado y tan ligero que permite mirar por encima de las fronteras. “La arquitectura de los modernos reflexivos no intenta ser todo, ni ser la solución, sólo conocer sus límites para seguir avanzando. Otras cualidades se abren paso: espacio, movimiento, desarrollo corporal y emocional, ambivalencia, singularidad, realidad, virtualidad, “la arquitectura de los modernos reflexivos no es un estilo, es un actitud”* Schwarz, U., (2002). “Kritik: Reflexive Moderne - nicht zum ersten Mal.10 Thesen “. En Arch+ (162), pp.6-7. A nivel europeo, es en estas dos décadas y especialmente en los años de cambio de siglo donde *segunda modernidad*, fuertemente contestada por Peter Sloterdijk, toma diversas acepciones: Supermoderno,Marc Augé(1995); Hypermoderno,G. Lipovestky (2004) y H. Ibelings (2004); Modernidad Líquida,Z. Bauman (2000); Low Modernity,Peter Allison (2004). R.Evans escribe “la condición que sostiene las convulsiones modernas es la estabilidad” en Evans, R., (1995). *The projective cast : architecture and its three geometries*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

La recuperación del discurso del pragmatismo, de la técnica y de las prácticas⁵⁸ de la postguerra, se revisa ahora sin la trascendencia e idealización del *zeitgeist*. El fervor antológico de fin de siglo⁵⁹ compila teoría y desde los archivos se reinterpreta a Mies, a Loos, a la modernidad nórdica y americana, a los Smithsons, a Price, a De la Sota.⁶⁰ Los paradigmas estructuralistas y las lógicas de participación⁶¹ instrumentadas en los sesenta y setenta se reformulan y ensayan a través de las prácticas como fórmulas de acercamiento e implicación política ante el progresivo alejamiento de arquitectura institucional respecto del usuario. La arquitectura como disposición participa de estas *predisposiciones*, palabra con la que designaremos a los paradigmas e inercias vigentes en las dos décadas del cambio de siglo.

El nuevo marco económico y el impulso político de la economía a partir de 1990 vinculan a la arquitectura el desarrollo de grandes ciudades y grandes proyectos. Rem Koolhaas lo resume en una frase: “*Bigness is Business*”⁶², en la que forma, programa y flexibilidad acompañan a la arquitectura hacia el ideal liberal que además se presenta contradictoriamente como participativo e inclusivo. Bajo la idea de que “la ciudad ya no se puede planear”, surgen megaproyectos llamados estratégicos como, Postdamer Platz en Berlín, Milano Il, el Plan Fiat Novoli en Florencia, Canary Wharf en Londres, L’Illa en Barcelona, La Defense en París, o Euralille. Sin embargo es posible encontrar en la *periferia* europea algunos proyectos que, bien continúan a pequeña escala la apuesta monumental e incluso icónica en cada ciudad de provincias, o bien ensayan otros modos de hacer proyectos desde lógicas experimentales, pragmáticas y sin esa vocación icónica. Es entre estos últimos, también alejados urbanamente y programáticamente de las áreas “centrales”⁶³, donde es posible reconocer una lógica de proyecto que denominamos arquitectura como disposición.

Los grupos de arquitectos implicados en la reflexión y el discurso teórico que acompaña a esta reacción, están trabajando en un modo de hacer que se mide y toma distancia con el influyente

58 Se reeditan textos de las dos últimas décadas del siglo XX con referencia a las prácticas en Frampton, K.,2002, *Labour, work and architecture : collected essays on architecture and design*, London: Phaidon Press. Allen, S. & Kipnis, J., 2009, *Practice: architecture technique representation*, Kentucky, USA: Routledge; Goldhagen, S.W. & Legault, R., 2000, *Anxious Modernisms: Experimentations in Postwar Architectural Culture*, The MIT Press.

59 Al respecto ver Lavin, S., 1999, “*Theory into History; Or, The Will to Anthology*”. En *Journal of Society of Architectural Historians*, 58(3), pp.494-499, donde se refiere a varias antologías, y cabe añadir Rowe, K. “*Introduction to Five Architects* “. En López Sardá, M.L.,1979, *Five Architects*, Oxford University Press, New York, donde se explicita “olvidar la moral y volver a la carne” y el desarrollo con *Collage City* en Rowe, C. & Koetter, F., 1978, *Collage city*, Cambridge, Mass, MIT Press.

60 Además de las publicaciones de diversos autores al respecto, señalaríamos la recuperación de estos autores como producto o cultural incorporado en exposiciones de museos, galerías y centros de difusión y documentación, arquitectura como ICA y AA en Londres, Pompidou y la Cité d’Architecture et Patrimoine en París, Aedes en Berlín y AWZ en Viena, el Dpto de Architectura y diseño del MoMa y Harvard School en EEUU, CCA en Canadá, entre otros, quienes exponen sus archivos y promueven su documentación.

61 Es compleja la caracterización de la influencia aún vigente de los estructuralismos, que se recogen en ediciones como Sarkis, H., Allard, P. & Hyde, T., 2001, *Le Corbusier’s Venice Hospital and the Mat Building Revival*, Munich : Prestel Verlag; las ediciones de Friedman, Y., 1996, *Estructuras sin reglas y su aplicación en la arquitectura* - recordemos que en 1955 publicó “*Manifiesto Urbanismo Móvil*”; Habraken, N.J., 1998, “*The structures of the ordinary*”; Alexander, C., 2005, *The nature of Order*, y Alexander, C., 1977 *Pattern language*,; Barker, P., 2009, *The freedoms of suburbia* y Barker, P. et al., 1969 “*Non-plan: An experiment in freedom*”; Price, C. Las exposiciones, Stratton (1994), Magnet (1997) y Mean Time (1999-2000), y los proyectos, Potteries Thinkbelt (1964-76) y Fun Palace (1964); Otto, F., Berlin House (1974-81); Fumihiko Maki, Hillside Terrace (1969-98); Allen S., 2004, “*The Thick 2D*” En Allen, S. et al.,2009, *Practice:Architecture, Technique + Representation*, Kentucky, USA : Routledge.

62 En Koolhaas, R. Mau, B. 1995, *S,M,L,XL*, New York, p. 494-517.

63 Sobre ello, ver específicamente los último capítulos Hall, P., 2014. *Cities of tomorrow : an intellectual history of urban planning and design since 1880*, Chichester, West Sussex : Wiley-Blackwell; García Vázquez, C., 2016. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*, Barcelona : Editorial Gustavo Gili. Y en Secchi, B., “*Las condiciones han cambiado*”, en rev. Casabella 498-499 1984, pp. 8-13.

centro de difusión de publicaciones y obras que representan Holanda y Reino Unido⁶⁴. La fuerte influencia del discurso norteamericano⁶⁵, ensimismado y crítico, es incorporado en Europa mediante la argumentación teórica de concursos y proyectos centrales -Eisenman (Cannaregio, Berlín), Liebeskind (Berlín), Gehry (Bilbao), Meier (Ayuntamiento de la Haya, MACBA) -, y sus referencias artísticas. Otros equipos, sencillamente están al margen de estas posiciones críticas, sus referencias se enraizan en las técnicas y prácticas materiales tradicionales de sus propias regiones o de otras lejanas a las que han tenido acceso intensamente en este periodo⁶⁶.

En España, Francia y la Europa germanoparlante - Suiza, Alemania y Austria - detrás del protagonismo de Solá - Morales, Moneo, Coop Himmelb(l)au, Hollein, Nouvel o Perrault, los trabajos de otros grupos de arquitectos generacionalmente más jóvenes inician una labor crítica ligada directamente a la práctica⁶⁷. Son, en sentido figurado, *los lugares de la trastienda europea*, cuyo almacén pone a disposición gran cantidad de materiales- algunos nuevos, otros ya consolidados-, con los que ensayar algunas propuestas que tarde o temprano pasarán a los *escaparates* de la arquitectura.

64 Desde Holanda las publicaciones y exposiciones editadas por el NAI, Instituto Berlage y los estudios de arquitectura (AMO/ OMA, MVRDV, UN studio) protagonizaban la difusión de sus propuestas de proyecto con una influyente capacidad mediática; desde Reino Unido, AA Files, y exposiciones como ICA que recuperan *The Independent Group* 1990, ver Robbins, D. (ed), 1990, *The Independent Group: Postwar, Britain and 'the Aesthetics of Plenty* Cambridge, Massachusetts The MIT Press London, contribuyen a una interpretación crítica del discurso tardo moderno, que tiene continuidad con exposiciones en AA, De la Sota (1987), Beyond the Minimals (1988).

65 Difundido a través de publicaciones como Assamblaje, Perspecta y Harvard Design Magazine, de programas de master al que accedían jóvenes europeos en el Harvard Graduate School of Design, Columbia, MIT.

66 Recogeríamos aquí la tradición de IT, suiza, alemana, austriaca, que veremos en los trabajos iniciales de Herzog& De Meuron, Morgen&Dengelo, Diener&Diener, Baumschlager Eberle y Riegler Riewe, así como la vinculación de jóvenes arquitectos a las colonias, como es el caso de Lacaton & Vassal a Nigeria, que supone, junto a su formación, admiración por la postguerra californiana, y el trabajo con J.Hondelatte, una determinante influencia "descentralizada" en sus lógicas de proyecto.

67 Ricardo Devesa lo ilustra en el caso español como "*Todos participaron activamente en la elaboración de artículos investigaciones reportajes y revisiones de arquitectos tanto contemporáneos como figuras del pasado. Apostaron por establecer un marco teórico propio, acomodado a sus nuevos intereses y dirigido a establecer un terreno propicio a su simultánea práctica profesional*" Devesa, R. et al., 2010, *Otra mirada. Posiciones contra crónicas: la acción crítica como recreativo en la arquitectura española reciente*, Barcelona: Gustavo Gili. p. 17.



Bolles & Wilson, 1988, Eurolandscape. Dibujo.

1.4. MARCO TEMPORAL, 1989-2009 E ITINERARIO PARA UNA ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN.

Como se comentara al inicio de este trabajo, en 1988, cuando una nueva idea de Europa empezaba a pensarse, el arquitecto vienés Adolf Krischanitz construyó el pabellón temporal, *An der Traisen* donde se expuso el proyecto que haría de St. Pölten la nueva capital de la baja Austria. Esta obra, cuya *contradicción o disonancia*⁶⁸ entre el propio proyecto de arquitectura y la arquitectura que en él se mostraba, señalaría un punto de inflexión para una parte de la producción arquitectónica de ese periodo, también evidenciaría tras ser premiado un año más tarde en el Bauherrenpreis⁶⁹ de Austria junto a una obra de Coop- Himmelb(l)au (la Ampliación del Despacho de Abogados en *Falkenstrasse* de Viena), la coexistencia de al menos dos enfoques bien diferenciados, por no decir antagónicos, en la producción arquitectónica centroeuropea de aquel momento. Dos décadas más tarde, concretamente en 2009, se inaugura la Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes de los arquitectos Lacaton & Vassal, proyecto y obra paradigmática, concebida como *espacios soporte* que alojan y proponen un paradigma urbano y arquitectónico, que deposita en los usuarios e instituciones universitarias el proceso abierto del diseño para su compleción; es a su vez el soporte y escenario para la enseñanza y formación de arquitectura.

Entre una y otra fecha, periodo en que acotamos el presente estudio, es posible reconocer obras donde se hace explícito el modo de hacer proyectos que entendemos como 'disposición'. Proyectos que definen un marco de relaciones de la arquitectura con el contexto cultural coetáneo, y que al ser observados, encienden ciertos focos sobre la relación que la arquitectura establece con nuestro presente. Nos proponemos a través del análisis de estas *arquitecturas como disposición*, clarificar y señalar determinadas pautas comunes, contrastarlas en diferentes proyectos y hacer un balance desde nuestro presente.

Sostendremos desde este trabajo que es posible identificar una genealogía de arquitectura como disposición que reconoce determinadas pre - disposiciones o lógicas de proyecto precedentes, que las prácticas arquitectónicas aquí estudiadas interpretan para incorporarlas operativamente a este *modo de hacer*. Se eluden significaciones lingüísticas y compositivas presentes en el discurso disciplinar de la década anterior, en la arquitectura como disposición veríamos un cambio de paradigma de lo lingüístico - discursivo anterior a lo material - performativo. Se propone una actitud pragmática y operativa, que asienta sus referencias en los pragmatismos americanos de R. Williams, Ch.Pierce, J. Dewey y más recientes, como Rorty, donde desde la experimentación, las contingencias y la negociación con las circunstancias dadas, construye el enunciado de los principios materiales y espaciales que van a definir espacial y materialmente la obra.

68 En la primera página de este trabajo se señala: "si bien el pequeño edificio temporal y la muestra estaban diseñados conjuntamente para presentar y representar la inminente transformación urbana, es interesante observar cómo en esta obra se desvela una contradicción o disonancia entre el proyecto de arquitectura y la arquitectura que allí se muestra (.) Mientras el proyecto de ciudad (.) componía una ciudad collage de obras de consolidada referencia en la historia de la arquitectura, el pabellón temporal se presentaba como un espacio experimental, construido con materiales ligeros y ensamblados, que traslucían una luminosidad vibrante e intensa."

69 Premio de prestigio nacional concedido anualmente por la Asociación de Empresas Constructoras Promotoras austriacas. A. Krischanitz (1946, Salzburg) se vincula a la escena cultural contemporánea desde que formara el grupo *Missing Link* junto a Otto Kapflinger y Angela Hareiter. Además de un intenso trabajo inicial en la restauración de la Werkbund y el Pabellón de la Secession, construye diversos pabellones temporales: Pabellón de Austria en la Feria del Libro Frankfurt (1994), el Kunsthalle I (1991-1992, desmontado) y Kunsthalle II (2001) Karlsplatz de Viena, Temporarär Kunsthalle en Berlín (2007 trasladado a Varsovia 2008). *An der Traisen Pavillion* es el primero de esta serie de instalaciones temporales vinculadas con el arte y la cultura.

Se reinterpreta el paradigma de las prácticas materiales, cuyas referencias se sitúan en los proyectos experimentales de una modernidad europea no estereotipada; ensayada en regiones entonces tampoco centrales como las de los países nórdicos, el Tirol, y las costas mediterráneas; y en la experimentación doméstica de los cincuenta californianos. El montaje como proceso de proyecto que permite su adaptación y compleción o desmontaje, no se incorpora en el proyecto de la arquitectura como disposición como lógica compositiva o razón de diseño de los elementos - como pretendían las lógicas positivistas de producción estándar -, sino como utilización de los materiales ya existentes como soporte igualmente adaptable o perfectible. El sentido del proyecto no es el diseño de los elementos de un sistema y la lógica de ensamblaje, sino la espacialidad sencilla y las posibilidades de uso creadas.

Estas prácticas materiales son fundamentales para repensar una razón técnica y pragmática en el proyecto arquitectónico, así como para ampliar el campo de interlocución de la arquitectura con el medio social en el que se inserta. La referencia de las prácticas espaciales (o socio - espaciales) desarrollada en los setenta por H. Lefebvre y M. de Certeau⁷⁰, lo que añade al proyecto lo urbano en cuanto a calle, plaza y espacio público, y lo cotidiano, incluso lo ordinario, en cuanto a forma de vida, reconociendo las aportaciones desde el ámbito de la geografía y sus implicaciones políticas y antropológicas como amplían D. Harvey, M. Castells o E. Soja⁷¹ en los noventa. El aprendizaje del modo en que proyectos tardo - modernos se relacionan con esta antropología de lo social - en Hamilton y *The Independent Group*, por ejemplo - es incorporado por estas *arquitecturas como disposición*. De estos proyectos se reconoce su estructura en cuanto es sencilla, leve, ligera, reconoce ciertas pautas socio - culturales de referencia - estructurales, siguiendo a Giddens⁷² - y posibilita nuevas formas de agencia.

Se ofrece una resolución técnica sencilla, inmediata e ingeniosa, con materiales estándar (paneles prefabricados, materiales traslúcidos y piezas ensamblables) que define un perímetro o borde permeable entre interior y exterior. No hay un detenimiento en el diseño del detalle en el montaje, ése no es su argumento, la técnica y la ciencia no son motivo de fascinación ni son tampoco desdeñables, son argumentos del proyecto en cuanto a lo operativo, eficaz e ingenioso.

El proyecto se concibe como espacio donde se puedan dar otras formas de relación con el medio humano, natural y artificial en el que se inserta, supone una comprensión ecosófica de la arquitectura, donde sus enunciados se producen no desde el interior de la disciplina, ni desde el exterior, sino desde un borde que de forma permeable y negociadora incorpora la dimensión del medioambiente y el paisaje a la especificidad de proyecto. La relación de la arquitectura con su entorno desplaza la formulación maquinista y tecnológica de la década de los setenta, imaginario *hightech* en sus distintas versiones, desde Archigram al Pompidou, desde Haus Rucker Co al Grazer Schule, hacia una consideración inmediata con el medioambiente.

El proyecto asume una función a priori definida pero abierta, esto es, programable en el tiempo. El dibujo inicial del proyecto es un esquema, no es organigrama ni diagrama, es una ordenación

70 Nos referimos a la descripción de las diferentes lógicas del espacio Lefebvre H., *La Production de l'espace*, (1974), y en "Anthropos", de Certeau, M. *L'Invention du Quotidien*, vol. 1, *Arts de Faire*, Union générale d'éditions 10-18, (1980).

71 Nos referimos a su posición más crítica como Harvey D., 1989, *The Condition of Postmodernity*. En español: *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (1998) Buenos Aires: Amorrortu; Castells M., 1972, *La cuestión urbana*. Siglo21; Soja, E., 1989, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.

72 Giddens, A. & Lizón Ramón, A., 2002, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid : Alianza.



Ábalos & Herrerros, 2015. "Ábalos & Herrerros, Out from the Box". Canadian Centre Architecture. Montreal.



Riegler Riewe, 2009. "Der Tiefe der Fläche". Berlin.

frecuentemente pautada por un orden y un perímetro, que adquiere cierta complejidad formal en sección. Esto responde a un paradigma que podríamos llamar soporte o estrategia infraestructural, que reconoceríamos en algunos proyectos de Price o de SOM. Estos proyectos proponen desde la arquitectura una escala y cualificación del espacio, sobre el que se proyecta a su vez un tipo de sujeto (usuario) activo y participativo. El proyecto establece una relación compleja con el entorno y el espacio circundante donde se asienta. La disposición evita la forma y establece relaciones de continuidad, seriación, conectividad, convergencia, distancia y similitud, que argumentan una lógica interna, contenida, y que definen un perímetro.

Estas genealogías son reconocibles y partícipes en el proyecto de arquitectura como disposición en las dos décadas señaladas, y cabe reconocer proyectos y obras construidas en los que poder verificar hoy algunas pautas operativas respecto a la arquitectura y el proyecto urbano que trazan, la cultura que exponen y la relación que establecen con el sujeto - usuario - que a su vez proponen.

EXPOSICIÓN COMO ENSAYO

Podemos trazar un itinerario que recorre exposiciones, instalaciones y obras de distinta complejidad y escala, que perfilan y ensayan lógicas de proyecto contenidas en la conceptualización de la arquitectura como disposición, que asume una relación o vínculo con el espectador, usuario o sujeto, y es posible reflexionar sobre la relación que propone a través del ejercicio de espacialización de una exposición. Durante las dos décadas estudiadas, las exposiciones de arquitectura han sido a su vez una forma de incorporar la propia arquitectura al circuito de las producciones culturales que se intensifican al calor de la promoción y el consumo de la misma. En este contexto, el interés en las exposiciones de arquitectura y en particular las monográficas sobre las obras de los estudios y oficinas, radica en que son por sí mismas expresión de una forma de entender la arquitectura y una referencia donde reconocer una actitud que allí queda expuesta.

Dentro del amplio repertorio de exposiciones reconoceríamos como enunciación de *disposición urbana* característica la exposición colectiva *Fabricaciones/ Fabrications* (1998), proyecto desarrollado conjuntamente por el MACBA, el Wexner Center for the Arts, el MOMA de San Francisco y el MoMA de Nueva York, que comisariado por Terence Riley, Mark Robbins, Aaron Betsky, Xavier Costa, exploraba en cuatro sedes la arquitectura como objeto de exhibición⁷³. En ellas se puede apreciar una significativa muestra de las diversas posiciones o actitudes de los estudios convocados, que en Barcelona adopta una particular *disposición urbana*, y en la que participan Ábalos & Herrerros y Riegler Riewe, dos de los estudios que analizaremos con mayor profundidad en este trabajo⁷⁴.

La exposición *The Independent Group* (1990-91), en el ICA de Londres, documentaba la exploración en torno a las prácticas materiales, el arte y la recuperación de un discurso de lo tardo moderno singular, que más tarde aparecería en otras exposiciones: la *Architectural Association: Beyond the Minimal* (1998) y *Alejandro de la Sota: the architecture of imperfections*(1997), en cuya organización también están involucrados Riegler Riewe y Ábalos & Herrerros.

73 En este proyecto cada museo trabajó en colaboración con cuatro arquitectos cuyos proyectos adquirirían la condición de instalación artística, a escala real. Estas instalaciones, especialmente diseñadas para mostrarse en el espacio museístico, se podían ver simultáneamente a través de varias proyecciones de video.

74 En la sede del MACBA Ábalos & Herrerros (Madrid) actuaron sobre la fachada del edificio revistiendo y ornamentando sus elementos más monumentales: la torre y el balcón; y Riegler Riewe (Graz) intervinieron en la plaza, donde inscribieron una línea horizontal discontinua que seguía el perímetro del espacio público.

En la actividad de galerías como AEDEs, es posible reconocer una línea curatorial en este sentido que documenta la trayectoria de diversos equipos como “*Riegler/Riewe: Nicht Determinierte Architektur*” (*Arquitectura no determinada*, 1994), José Luis Mateo (1994) a la vez que se debate sobre el futuro de la ciudad de Berlín y el papel de la arquitectura en la definición esta nueva capital.

Señalamos como de particular interés los proyectos expositivos que en distintas sedes, los estudios de arquitectura Ábalos & Herreros, Riegler Riewe y Lacaton & Vassal realizan sobre sí mismos en 2005, 2007 y 2009 respectivamente, con los que puede sintetizarse la disposición en cada una de los modos de representar y representarse desde sus proyectos. Sintetizamos la propuesta o modo de hacer de los arquitectos cuyas obras han sido reseñadas en los proyectos expositivos realizados por Ábalos & Herreros, Riegler Riewe y Lacaton & Vassal en 2005, 2007 y 2009 respectivamente, en distintas sedes como disposición de cada una de los modos de representar y representarse desde sus proyectos.

PRÁCTICAS MENORES.

Se reconocen lógicas de proyecto claves de la arquitectura como disposición en instalaciones y proyectos de rehabilitación donde la intervención se sintetiza en una medida disposición e instalación de elementos, reconocible en obras tempranas de Riegler Riewe (Culture Centre Wolkstein, 1990-92; 2010), la intervención en la *Alpenmilch Zentrale* de Viena como centro cultural por Hubmann & Vass (1995), las primeras obras de Tonny Fretton: *Lisson Gallery* (1986 y 1990 - 91), *Studio en Fulham* (1993), o los Almacenes junto al río de la *Tyne International* en Newcastle (1993).

Esta lógica de proyecto, donde los espacios se pautan a través de algunas decisiones técnicas que además desarrollan y resuelven la construcción inmediata sin recursos retóricos o formales, es reconocible a su vez en las obras de Brandhuber & Kniess: *Kölner Bret* (1997-2000) en Geisselgasse Köln), Aachen House (2000) y de Mattias Loeberrmann: *Experimentelle Pavillion* Nuremberg, así como en ensayos a través de pabellones expositivos *Aue Pavillions* en Kassel de K. Daem & P. Robbrecht, en Alemania, que acompañan la trayectoria profesional de A.Krischanitz: la restauración de algunas viviendas de la Werkbund Wien y del Pabellón de la Secesión de J.M. Olbrich (1986-88), Pabellón de Austria en la Feria del Libro Frankfurt (1994), el *Kunsthalle I* (1991-92, desmontado) y *Kunsthalle II* (2001) Viena y *Temporär Kunsthalle* en Berlín (2007-08).

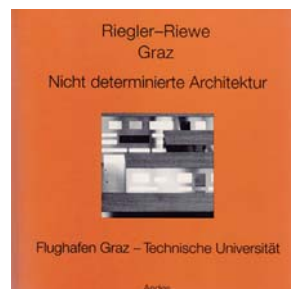
Esta práctica proyectual es singularmente próxima a la tradición del trabajo en madera y bricolaje centroeuropeo del Tirol Sur, donde es reconocible en los años noventa una renovada práctica pragmática y reinterpretación de técnicas vernaculares (trabajo en piedra, madera) como en las primeras obras de Herzog & De Meuron, por ejemplo *Sperholzhaus* en Gottmingen (1984-85), y otras coetáneas como las de Morger & Degelo -ampliación de un *Kindergarten* en Basilea (1987-88)- y Marianne Bürkhalter & Christian Sumi -*Lustenau Kindergarten* (1992-93)- en Austria.

Estas obras que tildaríamos de *menores*, en el sentido que señalaba Deleuze sobrela literatura *menor* en Kafka, des-territorializadas, políticas y colectivas, recogen algunas pautas que ensayan modos de proyectar que se sumarían a la lógica de *arquitectura como disposición*, y permiten así entender proyectos tales como Casa Mora, Sala Municipal y Plaza en Colmenarejo (1997-99) de Ábalos & Herreros, como obras que operan ya en dicha lógica, y así como *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* en Limoges (1994) Finn Geipel & N. Michelin y la *Casa Latapie* o *École Art & Sciences Grenoble* de Lacaton & Vassal.



Architectural Association, 1997. Catálogo de la Exposición "Alejandro de la Sota the architecture of imperfection". Londres.

Architectural Association, 1998. "Catálogo de la Exposición Beyond the Minimal".



Riegler, F. y Riewe, R., 1995, Nicht determinierte Architektur, AEDES. Berlin: AEDES.

Sería difícil no reconocer en la genealogía de cada uno de los equipos la cercanía de la obra Navarro Baldeweg y Corrales y Sota en los españoles, de J. Hondelatte en los franceses y de Herzog & De Meuron y Krischanitz en los austriacos.

ENSAYOS MAYORES.

La arquitectura como disposición también asume y explora otras escalas de complejidad y relación: afronta desde el proyecto una clara conciencia de lo urbano, lo cultural, lo político y lo subjetivo. Asume un rol de agente y no solo de producto cultural; interpela, observa y responde a la escala, relaciones y condiciones de lo urbano; y sin sumisión ni desprecio incorporan el sujeto en su propio ser. No pretende definirlo, moldearlo, emanciparlo ni necesariamente convocarlo; plantea una relación horizontal, no exógena ni de extrañamiento hacia lo que pueda entenderse como sujeto. El sujeto no es lo otro o aquello, el sujeto es la sumatoria de agentes que intervienen a través de su especificidades, entre ellos los propios técnicos; el sujeto se asume y considera inteligente, libre, independiente.

Con el objetivo de encontrar las pautas o técnicas de proyecto comunes y sus implicaciones culturales, se ejemplificará en tres obras significativas entre las coetáneas que se refieren dentro del periodo en el que centramos el análisis. Son tres obras pertenecientes a tres estudios de arquitectura con trascendencia y reconocimiento tanto en los medios locales como en el panorama internacional. Seleccionamos de la producción de estos estudios tres trabajos que por su escala, complejidad y procesos, no solamente son significativos dentro de la trayectoria de dichas oficinas, sino que claramente ejemplifican las genealogías aquí descritas y convergen en ellos las pre - disposiciones señaladas, la enunciación de nuevas categorías en la arquitectura y la posible verificación del proceso de proyecto, en la construcción y en la confirmación como obra construida.

Con el estudio transversal de estudios de caso elegidos para esta tesis doctoral, con una mirada lanzada desde el presente hacia una década de la que ya nos separan casi otras tres, se ensaya como método de investigación y de proyecto un modo transversal de incurrir en la *trastienda de la historia*. Una descripción e interpretación lineal y cronológica de las obras estudiadas, habría evitado necesarias reiteraciones y cierta dispersión en la información dispuesta en este documento, pero hacen posible profundizar transversalmente el los factores históricos, culturales y sociales que discurren en paralelo, cosidos con el común de la disposición y sus implicaciones. Por ello se caracteriza de las obras de arquitectura estudiados no lo tanto las ideas vigentes, sino los efectos e implicaciones que en este periodo han supuesto, para caracterizar las técnicas de proyectuales y herramientas dispuestas, entendiendo que es la actitud de encontrar en cada época las herramientas que le son propias, lo que trasciende.

La intención es no subrayar la legitimidad que ya poseen las oficinas de arquitectura con estas y otras obras publicadas en distintos medios. Un recordatorio de las "Tesis sobre la filosofía de la Historia" de Benjamin, sería apropiado para adentrarse en la base argumental que sostiene la propuesta de la arquitectura como disposición. Walter Benjamin reivindicó al historiador la tarea de darse cuenta del peligro de ser usado como instrumento de la propia construcción histórica. Estudiar los situados en la "trastienda", esta palabra convertida en concepto a lo largo de esta Tesis, propone leer cómo construyeron su historia y aproximarse sus proyecto de arquitectura leídos desde de nuestro tiempo.

Los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz de Riegler Riewe Architekten (1993, concurso; 1994-97, proyecto y obra; 2001, puesta en uso) es un edificio formado por diversas bandas paralelas ocupadas que forma una ordenación de pequeña escala, con plazas donde confluyen los senderos, calles y pasos elevados. Convierte en ciudad la vida académica que habitualmente está condensada en el edificio. Sobre una pauta estructural sencilla, se disponen las bandas de programas que incorporan los espacios abiertos y toman forma en sección, estableciendo vínculos, recorridos y espacios de apropiación donde verificar, en esta arquitectura como disposición, la confluencia de la escala urbana - y su condición pública - y la creación de espacios compartidos.

La Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez, Madrid, de Ábalos & Herreros (1997, concurso; 1998-99, proyecto y obra; 2000, puesta en uso) consta de varias edificaciones y un parque cuya configuración se llevará a cabo a lo largo de los veinticinco años de funcionamiento previsto, con reforestación y readaptación del uso del conjunto, y con la reutilización de la energía mediante el reciclado de los residuos. Convierte en público algo que normalmente permanece oculto, exhibiendo su contenido y trascendencia pedagógica sobre la cultura, la ciudad y el paisaje. El proyecto en conjunto propone una lenta transformación del lugar, hasta su incorporación al futuro crecimiento de Madrid hacia el Suroeste. La Planta de Reciclaje, en cuanto a arquitectura como disposición, aloja un programa híbrido - oficinas, centro de visitantes, áreas de reciclados, carga y descarga -, una pauta estructural ajustada y medida, de construcción industrial inmediata, que toma forma como secuencia de espacios en sección donde verifica, en esta arquitectura como disposición, la relación con el paisaje, su transformación y la cultura que en ella se expone.

La Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes, de Lacaton & Vassal (2003, concurso; 2004 - 2007, proyecto y obra; 2009, puesta en uso) colmata una parcela del reciclaje urbano del entorno industrial de la isla de Nantes, dando frente al río Loira. Su apuesta es incorporar numerosos atributos urbanos en su interior, calles, plazas, aparcamiento, cantina, que se apilan con una propuesta estructural y espacial sobredimensionada, preparada para la compleción, densificación y adaptación, en un proceso y tarea que se confiere desde el proyecto a los usuarios (instituciones y agrupaciones académicas y estudiantiles), en una arquitectura como disposición, donde verificar la relación entre espacio, arquitectura y sujetos que en ella se presuponen.

La investigación y conocimiento del trabajo de los arquitectos a través de sus proyectos y obras, y la documentación de los proyectos, desarrollo constructivo, obra y uso, permite extraer algunas implicaciones para el proyecto - concepto de arquitectura como disposición.

DISPOSICIÓN URBANA. El proyecto de arquitectura como disposición permite re - enunciar la polaridad público - privada que deslinda operativamente el espacio del proyecto urbano del proyecto de arquitectura y propone asumir una nueva condición *urbana* tanto en torno como dentro del proyecto. La multiplicación de los espacios donde esta dualidad se desdibuja, ofrece ámbitos no codificables, no hay vestíbulos, no hay estancias, hay a la vez espacios con programas individuales junto a otros de celebración de lo colectivo.

En las tres obras objeto a estudio son específicamente ilustrativas las relaciones de la arquitectura con lo urbano, estableciendo cada una algunas particularidades significativas: la obra de Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez de Ábalos & Herreros como relación



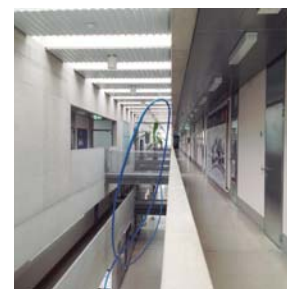
Riegler Riewe, 2001. IITUG. Calle exterior.



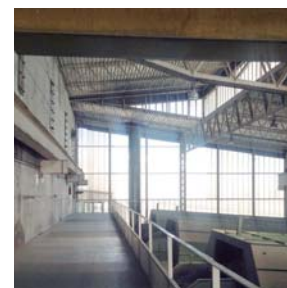
Ábalos & Herreros, 1999 .PRRUV exterior.



Lacaton & Vassal, 2009. Espacio exterior acceso a talleres.



Riegler Riewe, 2001. IITUG. Calle interior.



Ábalos & Herreros, 1999 .PRRUV interior.



Lacaton & Vassal, 2009. Espacio interior de acceso a aulas. Planta 2.2.

infraestructural con el paisaje y con la periferia de Madrid; en la Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes de Lacaton & Vassal como inclusión de lo urbano en el edificio, y respecto a la obra de los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz de Riegler Riewe observamos la propuesta donde, además de reconocer estas otras genealogías de la arquitectura como disposición, se intensifica la singularidad del proyecto respecto a lo urbano. Es decir, se traslada casi con literalidad estrategias organizativas de índole urbana (plazas, pasos, puentes, alternados con estancias privadas y colectivas).

DISPOSICIÓN CULTURAL. El proyecto como disposición permite la recuperación de la técnica como cultura, no sólo como colección de sistemas de producción, productos y recursos construidos, sino como un amplio reconocimiento del entorno que trasciende a la configuración física, incorpora la *performatividad* los materiales y los espacios, y con ellos la memoria del lugar, la cotidianeidad de otro tiempo.

La arquitectura como disposición ilustra la cultura de su época, quizá no como proyecto hacia adelante. Frente a otras arquitecturas que sí construyen una referencia proyectiva, de evolución y progreso, por la que se encauzaría una determinada forma de vida, estas arquitecturas generan un recinto, un lugar de encuentro de diferentes categorías culturales de diversa consistencia y estado de excitación. Se encuentran el consumo, el espectáculo, la individualidad, la publicidad, la obsolescencia, la liquidez, la traslucidez, el movimiento constante y pausado. Las tres obras que se estudian con mayor profundidad nos parecen específicamente ilustrativas de las relaciones entre la arquitectura y la cultura, estableciendo cada una particularidades significativas.

DISPOSICIÓN "DE SUJETO". La arquitectura como disposición asume una serie de enunciados *espacializados*⁷⁵, preceptos que conceptualizados, adquieren forma y con ello construyen un sentido que puede ser habitado. Entendemos que tanto el proyecto como el documento técnico y documental de cada obra, así como el proceso de construcción y uso de la misma es fundamental para reflexionar sobre la arquitectura como disposición. La arquitectura como disposición se arroja a un sujeto que recibe dicha disposición, sujeto para el que se perfila una arquitectura, pero que está por definir.

Dentro de estas genealogías encontraríamos ejemplos construidos en dicho periodo, que posibilitan reconocer en algunas obras características comunes de lo que llamamos arquitectura como disposición, actitud y modo de proyectar similar que se ensaya en proyectos iniciales de algunos equipos en la década de los noventa, aunque con ciertas diferencias y especificidades propias en su puesta en práctica. Estos estudios de arquitectura comparten la inquietud de no escindir la profesión de la reflexión intelectual, de subrayar la práctica material como experiencia empírica a interiorizar e incorporar en el proyecto, una manera de entender la técnica como parte del ingenio y proceso creativo en la construcción, y enunciar para la arquitectura un nuevo contexto de proyecto que sin desplazar la especificidad del mismo sea operativo para repensar lo que el medio natural, técnico, cultural y social le demanda.

⁷⁵ F. Guattari (traducido por D. Scavino), 2000, *Cartografías esquizoanalíticas* cataloga las disposiciones y sus enunciados: geopolítica, urbanística, económica, funcional, técnica, significante, de territorialización esencial y de enunciación escrita. A las que se les suman las ordenadas estéticas, axiológicas y cognitivas, define así "el arte del arquitecto como la capacidad para aprehender los efectos de enunciación espacializados."

1.5. MARCO METODOLÓGICO.

DOCUMENTACIÓN Y RECURSOS.

Cerramos la presente introducción mediante la exposición y argumentación del enfoque metodológico así como del sentido y posibilidades de transferencia de la presente investigación. Ya hemos anunciado junto a los objetivos de este trabajo, el interés o motivación disciplinar y docente que lo sustentan. A partir de ello se desarrolla una investigación proyectiva e integradora, fundamentada en la relación de aspectos técnicos y culturales, y cuyo trabajo, reflexión y conocimiento se sustenta en fuentes y recursos procedentes de distintos campos disciplinares, que de una u otra forma están en necesaria relación con el proyecto de arquitectura.

Se desarrolla una metodología que combina el estudio de casos con la transversalidad a través de la relación y contextualización de los mismos en un marco histórico-temporal-, geográfico-territorial - y cultural.

El marco espacial y temporal de la investigación queda definido por el contexto europeo en las dos décadas de cambio del siglo XX al XXI y se focaliza en primer lugar en el marco de producción arquitectónica de Austria, España y Francia; en segundo lugar dentro de la producción de una generación con entorno a una década de actividad profesional, donde transversalmente se estudian y refieren los proyectos y obras de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez Ábalos y Herreros, 1997-2000), los Institutos de Información y Electrotecnia de la Universidad de Graz (Riegler Riewe,1993-2001), y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes (Lacaton & Vassal,2003-2009).

Como se resume al inicio de este trabajo, tras anunciar a modo de exordio el punto de inflexión en los modos de proyectar, se analiza y describe el contexto cultural y disciplinar para la producción arquitectónica europea de finales del siglo XX, y se realiza un diagnóstico de oportunidades y contradicciones para la arquitectura dentro de dicho contexto. A continuación se enuncian las hipótesis y objetivos, se establece el marco temporal y espacial del estudio y se presenta a modo de itinerario un recorrido por obras y proyectos donde se aprecian modos de hacer y técnicas de proyecto que entendemos como disposición. Seguidamente se sitúa el concepto de “disposición” a través de una reseña de lógicas o técnicas de proyecto asimilables a dicho concepto, en la que se subrayan las diferencias entre las acepciones afines al mismo - ya existentes en la tratadística clásica: dispositivo, decorum o estrategia-, y aquellas que se contraponen - forma, composición, distribución, o diagrama-.

A modo de estado del arte se reseña a continuación el debate disciplinar coetáneo, predominantemente centrado en el discurso académico anglosajón y la fuerza mediática holandesa en este periodo de cambio de siglo. Se introduce junto a las aportaciones de referencia española y francesa, el estado del debate crítico del ámbito germano-parlante (Suiza, Alemania, Austria). El estudio de antecedentes se cierra bajo el título pre-disposiciones, capítulo donde se recorren los paradigmas que anteceden o sirven de referencia a este modo de proyectar, para reformular tanto la actitud del arquitecto como sus técnicas de proyecto.

Una vez reseñados y contextualizados los antecedentes, se describen las técnicas y herramientas que caracterizan a la arquitectura como disposición, y que están presentes en las obras y proyectos



Lacaton & Vassal, 2016, Estudio profesional, Paris.



Lacaton & Vassal, 2016, Estudio profesional de los arquitectos Paris.



Krischanitz, A. 1988. Fotografía de plano original del Pabellón An der Traisen, tomada en el estudio de Krischanitz. Viena (2016)



Müller, M., Riegler Riewe Architekten ,2016. Explicación y estudio de detalles constructivos.



Riegler Riewe Architekten 1994, Estudio y maqueta de ILETUG en aluminio, Graz.



Ábalos & Herreros, 1999, Maqueta de PRRUV. Fotografiado en la Planta en Valdemingómez (2016).



Ábalos & Herreros, 1998, Diapositiva de PRRUV. Fotografiado en el CCA Montreal (2015)

que se han estudiado. Se extraen a modo de resultados aquellas herramientas y estrategias de proyecto y producción comunes a los distintos casos analizados que traducen y espacializan una actitud, un modo de hacer y posicionarse que definimos como disposición.

La discusión de dichos resultados analiza las implicaciones culturales, urbanas y subjetivas de dichas técnicas o herramientas, valora la posibilidad de extrapolación o traslación a otros tiempos y contextos y explora los riesgos y contradicciones del propio análisis y de la observación o utilización descontextualizado que de ellas pueda realizarse.

TRANSFERENCIA.

Para la caracterización y contextualización de la condición cultural en la que se inscribe la arquitectura como disposición se ha hecho uso de bibliografía y artículos especializados que caracterizan el contexto de pensamiento y crítica cultural en el que se inscriben las prácticas espaciales y materiales. Se recurre a documentación bibliográfica proveniente de campos disciplinares diversos aunque próximos a la arquitectura, especialmente el vinculado a las prácticas artísticas coetáneas: Artes plásticas, cine, literatura son referencias y antecedentes bibliográficos consultados. Para conocer el contexto de pensamiento así como para el análisis e interpretación crítica de los antecedentes y referencias se incorporan fuentes bibliográficas de otras disciplinas como la sociología, filosofía, pensamiento, aparte de las ya citadas en relación con las prácticas artísticas y culturales

Como intersección disciplinar singularmente trabajada para esta investigación destacamos el proyecto expositivo, el proyecto curatorial y la programación cultural, entendidas como disciplinas emergentes en el curso del periodo estudiado y fuente de abundantes referencias, reflexiones y confluencias que permiten complementar, en cuanto a interpretación especializada, la conceptualización de la arquitectura como disposición. La exposición como trabajo de comisariado e interlocución propia de un autor a través del proceso y resultado de una obra es un recurrente material utilizado

Si el estudio de antecedentes y referencias se apoya mayoritariamente en documentación y bibliografía, para el estudio de casos específicos o singulares, se ha acudido a fuentes primarias, documentación y material original de proyecto: croquis y dibujos originales, collages e infografías, maquetas de trabajo, maquetas de exposición, planos, memorias y documentación técnica, etc., situados en los propios estudios de los arquitectos autores y en la documentación de uso, gestión y archivo de los edificios. La documentación original ha sido consultada en Archivos y Centros de Arquitectura, como el COAM Madrid, en el Architektur Zentrum Wien - Archivo Achleiter y Dietmar Steiner en la Biblioteca del AZW - y el archivo - depósito en la Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes - maquetas y documentación original del concurso -, entre otras fuentes primarias. A su vez se ha accedido a documentación y al archivo AP164 del Canadian Centre of Architecture.

Es fundamental la consulta de materiales originales, dado que la prolífica difusión de la arquitectura en dichos años se ha realizado con documentación parcial y no refleja el proceso de proyecto que esta investigación propone documentar como un conjunto de decisiones que integran diferente información de inputs y disciplinas diversas, contingencias en el proceso que

alteran y modifican decisiones del proyecto, y permiten reflexionar sobre dicho proceso creativo, de síntesis e integración.

Para el conocimiento e interpretación de las obras de arquitectura se han realizado las visitas a los edificios y espacios discutidos en esta Tesis Doctoral, que como trabajo de campo, supone la interpretación directa de estas obras, en el contexto presente. Esto permite hacer balance de sus decisiones de partida, los ajustes y cambios producidos en el paso de proyecto a obra, la alteración y modificación que el uso y mantenimiento de la misma ha generado y la relación que tiene con los usuarios y agentes implicados.

Así mismo, en el transcurso de la investigación doctoral se han realizado entrevistas personales, tanto a los arquitectos autores de los proyectos y obras estudiadas, como a los arquitectos colaboradores y otros agentes vinculados en la construcción y mantenimiento de las mismas. Tanto las visitas a las distintas obras y sus contextos como las entrevistas realizadas permiten no solo la obtención de un recurso e información única y original sino que posibilitan un mayor contraste y una mejor verificación y contextualización de las hipótesis y de los resultados.

Especialmente, las entrevistas han permitido conocer directamente el ámbito de referencias culturales y arquitectónicas que estos arquitectos comparten actualmente y compartían durante el desarrollo de los proyectos en el marco temporal estudiado. Entre las entrevistas más relevantes se recogen:

Arquitecto Roger Riewe, co-director Riegler Riewe Architekten, estudio con sede en Graz, Berlín, y Katowice, Catedrático de Proyectos del instituto de Arquitectura y Tecnología de la Universidad de Graz.

Arquitectos Anne Lacaton Jean Phillip Vassal, co - directores del estudio Lacaton & Vassal, profesora invitada de la TU Delft (2016-17) y Profesor de la UDK Berlín desde 2011.

Arquitecto Juan Herreros, co - director Ábalos & Herreros (1984-2006), Catedrático de Proyectos de E.T.S.A. Madrid.

Arquitecta Manuela Müller veinte años del estudio Riegler Riewe Architekten Graz desarrollo y dirección de obra del proyecto de IEITU, Arquitecto Antony Hüttelmayer, quince años del estudio Riegler Riewe Architekten Graz, documentación y desarrollo de los proyectos de Riegler Riewe, exposiciones y publicaciones.

Arquitecto Adolf Kristchaniz, director del Estudio con sede en Viena y Zurich, Catedrático de Proyectos en la UDK Berlín (1992 - 2011)

Arquitecto Christian Knechtl, co - director del estudio Eichinger oder Knechtl (1980-2005), Director Escuela de Diseño St Pölten (2002).

Arquitectos Andreas Vass y Erik Hubmann, directores del estudio Hubmann & Vass, profesores en la Akademie der Künste, Viena.

Artista Antoni Muntadas, artista, Premio Nacional de Arte 2005, y Joaquín Vázquez, productor cultural, editor y colaborador de UNIA Arte y Pensamiento (BNV Producciones).

Ingeniero José Luis Cifuentes Sastre, Ingeniero Jefe del Departamento de Información del Parque Tecnológico de Valdemingómez

Arquitecta Isabelle Bettschart responsable de patrimonio inmobiliario y mantenimiento técnico de la Escuela Arquitectura Nantes.

Laurent Devisme, Professeur HDR, Urbanismo CRENEAU, medioambiente y arquitectura en Escuela Arquitectura Nantes.

Para describir y evaluar los aspectos clave que pueden ser trascendentes en la arquitectura hoy se estudian varias de las obras y particularmente tres obras a las que nos referiremos con profundidad -cuyos materiales originales y proceso de proyecto y obra se documenta en el anexo-, obras que comparten un marco cultural próximo, que se producen en un tiempo cercano- una década de diferencia - ideadas y construidas por equipos de arquitectos que exponen paralelamente y a través de sus obras construidas la conceptualización de una forma de hacer proyectos, que asume la arquitectura como disposición.

Como objetivos generales se propone incorporar a través de esta investigación una aproximación crítica a las circunstancias que caracterizan este momento y que condicionan el proyecto de arquitectura, nos interesan aquellas producciones que, como si de un objeto adorniano se tratara, cuestionan desde sí mismas tanto el tejido como los textos de los que vienen.

1.6. ITINERARIO INVESTIGADOR Y TRANSFERENCIA.



MEDIOMUNDO Arquitectos, 2016 Exposición
"Arquitectura Dispuesta: Preposiciones cotidianas".
Centro Centro Cibeles, Ayto. Madrid

En el libro *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia* (2008) George Didi - Huberman desarrolla la idea "montaje" sobre diversas obras, fundamentalmente Diario de Trabajo de Bertolt Brecht (Bertolt Brecht' Arbeitsjournal, 1938-1942) donde aquél subraya la forma "discontinua" del montaje de fragmentos, textos e imágenes, así como la propuesta heurística que supone este documento como lectura de la historia reciente desde su exilio. Didi - Huberman apoyado en los textos de Brecht, sostiene que la disposición de las cosas, permite descubrir y generar una doble reacción: por un lado distanciamiento o extrañamiento - *Entfremdung* en Hegel y Marx, *Verfremdung* posteriormente en Brecht - y por otro conocimiento:

"Distanciar es demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias". "Es aquí cuando al tomar posición en un montaje dado, las diferentes imágenes que lo componen - al descomponer su cronología - pueden enseñarnos algo diferente sobre nuestra propia historia".

De esta forma, su afirmación "distanciar es mostrar", resume cómo "disponer" supone también una toma de posición, esto es, una toma de consciencia. *"Su valor político es [...] más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, tomar posición sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes".*

Exponer un proceso en arquitectura implica disponer documentos y elementos no siempre explícitos, arrojados en diferentes fases de diseño, de construcción, de uso o información muy posterior e incluso anterior a la obra. Recorrer estos materiales apela a la construcción de otra interpretación de los procesos y sus tiempos, disponer los materiales y documentos en torno a los procesos de proyecto, construcción, uso y reflexión es una forma de mostrar dialécticamente obras que trabajan en la cotidianidad del quehacer arquitectónico, y esto resume una actitud y toma de posición consciente.

MEDIOMUNDO Arquitectos, 2015 Exposición
"Arquitectura Dispuesta: Preposiciones cotidianas".
Escola das Artes, Évora.



Por ello, un ejemplo de transferencia a la sociedad de los temas caracterizados en la investigación es un programa de exposición, conferencias, talleres de proyecto y sesiones de debate sobre la práctica de arquitectura.

Como aplicación de esta hipótesis, la posibilidad de entender e ir acotando los procesos y las prácticas del presente, a través de programas de investigación práctica en diferentes formatos: *Atributos Urbanos* (2005-2009) y *Arquitectura Dispuesta: Preposiciones Cotidianas* (2014-2016), compartidos con profesionales, docentes e investigadores de diferentes ámbitos nacionales e internacionales. Este último programa, a través de la especialización y disposición de los materiales de proyecto y obras de equipos de arquitectos del arco sur de la península ibérica, ha documentado, publicado, expuesto y debatido los procesos de proyecto, construcción y uso de treinta y dos obras y trabajos, generando un claro caso práctico de aplicación y transferencia de la prospección en el contexto, también periférico, desde el cual se realiza esta investigación.

El proyecto *Arquitectura Dispuesta: Preposiciones Cotidianas* parte de la hipótesis de reconocer, en el marco territorial próximo, la existencia de obras y proyectos de arquitectura que asumen una condición de práctica, aunando reflexión y construcción, permitiendo a su vez observar las distintas formas de implicación social, laboral e institucional. *Arquitectura Dispuesta: Preposiciones Cotidianas* muestra el entendimiento de la arquitectura como disposición, exponiendo las "técnicas de diseño" de estos estudios y la vinculación con los agentes locales implicados en cada proyecto y obra; y el desarrollo, resultado y uso de éstas. El singular formato ha consistido en una exposición de materiales de proyecto y proceso de ideación, jornadas de debate y conferencias, así como talleres con participación de estudiantes universitarios, lo que ha abierto esta "prospección" a nuevas consideraciones. Como señala el Catedrático de Proyectos José Morales en el epílogo del catálogo del programa esta publicación:

"Los restos que dejan esta exposición, pueden verificarse y también ser caminos de posibles prácticas deseables. Estas huellas, son las palabras, y sus posibles significados". "Prácticas

materiales. / Cuerpo - espacio. / Situación frente a lugar. / agenciamientos (agentes) - plataformas. / Rastro de la acción. / Fenómenos de mediación. / Proceso de dinamización. / Descentralización. / Construcción Colaborativa. / Cesión de trabajos y elementos. / Humano y no humano. / Trazabilidad proyectiva. / Desplazamientos en el tiempo. / Rastros del habitar. / Procesos abiertos. / Experiencias Cruzadas. / Sinergias colaborativas. / Diagnósticos para la acción. / Catalizadores Urbanos. / Brechas administrativas. / Fenomenologías de lo natural. / Un mundo de mundos. / Formatos de acción. / Autorías compartidas. / Formatos de participación y crítica. / Transformaciones de baja intensidad. / Prácticas espaciales."

Se suma a esta inquietud por la investigación a través del proyecto una trayectoria investigadora, profesional y académica (docente) de la que se significa por la incidencia que tiene en la Tesis Doctoral:

Desde la simultaneidad y continuidad del ejercicio docente y profesional caracterizado por la dinámica de Investigar haciendo, hacer investigando se han desarrollado diferentes programas de investigación como forma de acercamiento a las herramientas, contextos y la cultura contemporánea, entre los que se señalan: "Atributos Urbanos: sobre la dinámica de la ciudad contemporánea en el cambio de siglo" (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, grupo HUM666 Universidad de Sevilla), "0+ Vacío positivo", proyecto de investigación sobre la reactivación de espacios y viviendas vacías para la regeneración de entornos urbanos (grupo HUM666, Universidad de Sevilla), "Trazabilidad proyectiva", proyecto de investigación sobre la incidencia de la procedencia de materiales, tecnologías y agentes implicados en el proceso en la inserción de la arquitectura en el medio (casos a estudios de MEDIOMUNDO arquitectos SL) y el citado programa "Arquitectura Dispuesta: Preposiciones Cotidianas".

Sumaríamos a esta descripción de trabajos de investigación que dirigimos, el trabajo de investigación vinculado a la docencia de proyectos arquitectónicos en 2005 -2006 como Profesora Asociada de Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Málaga; y desde 2007 como Profesora Asociada de Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Sevilla; y Coordinadora y Profesora de Cátedra Blanca Sevilla, Taller de Proyectos Cruz y Ortiz y Vázquez Consuegra desde 2006; Profesora invitada en Máster Ciudad y Arquitectura Sostenibles (2011 - 2017 Universidad de Sevilla), Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid 2014-2015).

Asimismo como profesional ha desarrollado un intenso trabajo durante 2000 - 2006 en Cruz y Ortiz arquitectos (Sevilla y Ámsterdam), y desde 2005 junto a Fernando Pérez Blanco en el estudio de arquitectura MEDIOMUNDO arquitectos. Ha desarrollado junto a estos programas de investigación concursos, proyectos y obras premiadas, por lo que ha sido invitado a presentar su trabajo a nivel internacional en el Instituto Cervantes de Beijing, el Instituto Cervantes de Viena, la Universidad de la República de Uruguay, la Universidad Internacional de Andalucía y en los Congresos de la Universidad de Viena, Facultad de Arquitectura de Oporto, Lusófona de Lisboa, Politécnica de Valencia, ETS. Arquitectura Madrid, Málaga, Granada, Zaragoza, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, Málaga, Almería y Granada, entre otros. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Graz (Austria), Universidad de Krems (Austria), y docencia en Universidade de Évora, Portugal (Programa Erasmus Plus 2015) y en la Universidad de la República, Montevideo-Uruguay (Beca AUIP asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado, 2015)



MEDIOMUNDO Arquitectos, 2014 Exposición "Arquitectura Dispuesta: Preposiciones cotidianas". CAAC Sevilla.



Pelegrín, M. y Pérez, F., 2015, Catálogo "Arquitectura Dispuesta: Preposiciones cotidianas". Ed. Universidad de Sevilla.

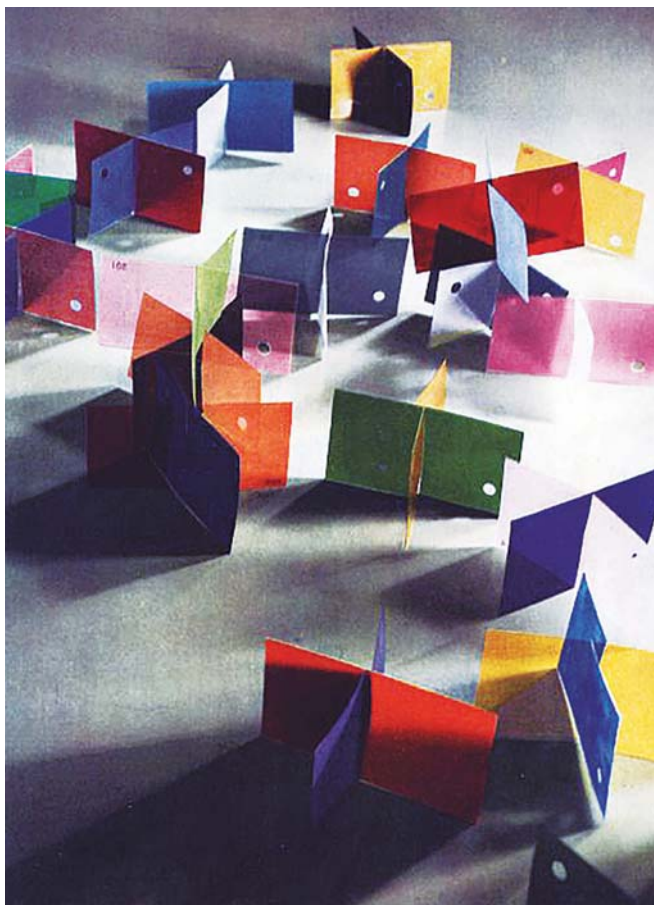
Ha sido de especial relevancia para el desarrollo de los programas de investigación haber integrado el consejo de redacción editorial de la *Revista Neutra* (2006 - 2009, Colegio de Arquitectos de Sevilla); ser autora del libro *Proyectos expuestos* (2017) Editorial US ES Premio XIX Edición Kora y autora y editora del libro *Arquitectura Dispuesta: Preposiciones Cotidianas* (2015), así como la coordinadora de edición de las publicaciones de los Talleres Internacionales de Proyecto de la Cátedra Blanca Sevilla (2006-2014). Ponente e investigadora participante en los programas de investigación, seminarios y de exposición: *Máquinas de vivir* (2011-2017 PIE Flamenco), *Capital y Territorio* (2006 - 2013 Universidad Internacional de Andalucía. Arte y Pensamiento), *Ciudades Imaginadas* (2005 - 2006 Universidad Internacional de Andalucía. Arte y Pensamiento), *Foro Barriadas* (2005 Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía), *Post it City* (Centre Sta. Mónica, Barcelona y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. 2005 - 2012).

Este desarrollo del trabajo académico, investigador y profesional ha determinado los contenidos y metodología de abordar la presente investigación.

MEDIOMUNDO Arquitectos, 2014 Exposición "Arquitectura Dispuesta: Preposiciones cotidianas". CAAC Sevilla. Jornada de debate AD. PC, Taller de Carlos Tapia Martín.



2. POSICIONES.



Moholy Nagy, L. 1935, Experiment with color photography.

COORDENADAS DE POSICIÓN.

Como comentáramos en el capítulo anterior, la coyuntura cultural, política y económica de Europa a finales del siglo XX, la explicitación de cambio de ciclo en las prácticas artísticas e intelectuales, así como la revolución de los medios de comunicación y las tecnologías, sitúa a la arquitectura en una diversificación de la profesión y de sus prácticas en la que es posible advertir un punto de inflexión, que llamamos "posición", que situamos en torno a 1990. Se da en este periodo una manera de hacer arquitectura, identificable en una serie de obras y un conjunto de autores, a la que hemos llamado arquitectura como disposición que, en cuanto a *modo* de hacer proyectos, tiene antecedentes y referentes tanto teóricos como prácticos que se re-conceptualizan y actualizan. Son fuentes que la arquitectura como disposición reconoce, problematiza y adapta o actualiza principalmente de forma instrumental.

Tras el desgaste de los debates teóricos del periodo 1975-1995, donde *críticidad* (Tafuri), *sin-táctica* (Eisenman), *textualidad* (Hays), *forma* (Rossi) o *composición* (Moneo), entre otros, protagonizaban un discurso disciplinar que reafirmaba su autonomía, la arquitectura mostraba una merma de capacidad operativa ante los cambios culturales, políticos y económicos presentes en la Europa de fin de siglo XX. Esto supuso un creciente alejamiento de la arquitectura respecto de dicha realidad, por mas que estuviera presente en los escaparates y el consumo. La entrada en crisis de la llamada *críticidad*, apremia el surgimiento de otros discursos más instrumentales, en los que, si bien es posible reconocer el aprendizaje de obras de arquitectura ejemplares o próximas a los paradigmas arriba referidos, éstas obras se utilizan como casos a estudio, como *materiales de almacén*, que serán reinterpretados y re-ensamblados con el proyecto. La actitud se centraría más en la estrategia a seguir que en la elección del paradigma a validar con la obra.

En dicho contexto, junto a otras lógicas de trabajo operativas como lo diagramático, lo estratégico, lo proyectivo, lo post-crítico, las prácticas materiales, prácticas socio-espaciales, *performatividad* o *agenciamiento*, se recuperan descripciones de obras de autores modernos - Mies, Loos - y tardo modernos - Team X, Price, Banham -, y se reconoce en diversos equipos de arquitectos un modo de proyectar no discursivo que con especial interés en la práctica construida, no se identifica con las lógicas expuestas ni pretende validarlas.

Este modo de proyectar al que llamamos arquitectura como disposición aborda el proyecto y la obra como una producción cultural, un marco desde el cual observar una realidad para interpretar posibles nuevos enunciados y ensayar desde el taller algunos instrumentos o herramientas para la arquitectura. Ha contribuido así a ampliar las referencias de otras disciplinas para y desde el proyecto de arquitectura, haciéndose a su vez más operativo para aquellas - el uso de la palabra proyecto y arquitectura absorbido por la computación o tecnología de sistemas-; y ha modificado la relación del proyecto y su definición hasta la obra, desdibujando la distancia entre representación, prescripción y construcción e instrumentado un proceso de definición dilatado pero ajustado en el tiempo.

Ello supone una reinención de las herramientas no como evolución o readaptación de lógicas de proyecto existentes, sino como *ensayo* de nuevos *léxicos* - Rorty¹ - que resultan más sugerentes y explican mejor el presente. Es durante el proceso donde se inventan los instrumentos conceptuales y metodológicos con las que reconocer nuevos enunciados, y es en la mirada sobre el proceso y las obras donde esta investigación propone una nueva forma de pensar la arquitectura.

Así, el estudio e interpretación de una serie de proyectos realizados en las décadas de 1990 y 2000 nos permite reconocer una actitud presente en los proyectos iniciales de algunos equipos si bien en el desarrollo de cada uno se observan diferencias y especificidades propias. Son dichas cuestiones comunes las que nos permiten pensar en la posibilidad de reinterpretar algunos proyectos - frecuentemente observados de forma parcial o sesgada por los tópicos más populares imperantes en el momento de su compleción-, y reconocer una oportunidad para la arquitectura en cuanto a modo de hacer proyectos “como disposición”.

Pero antes, reseñaremos en tres grupos de “posiciones”, los antecedentes y referencias para la definición de la arquitectura como disposición, haremos un recorrido por aquellas ideas, conceptos y experiencias sobre las que la arquitectura como disposición se posiciona y apuntaremos de qué manera lo hace.

En el primer apartado: POSICIONES EN LA TRATADÍSTICA CLÁSICA, veremos cómo el término *Disposición*, vinculado a la historia de la arquitectura, ha adquirido en el tiempo distintas acepciones que en este capítulo proponemos matizar. Partiendo de Vitrubio donde el término *dispositio* es asociado a la idea de proyecto, abordaremos el concepto de *decorum* tratado por Alberti y Serlio y finalmente el de *estrategia* desarrollada por Clausewitz y de Certeau, todos ellos conceptos que sitúan históricamente la disposición.

En el segundo grupo, CONTRA-POSICIONES, distinguiremos aquellos conceptos o acepciones que en relación con las técnicas de proyecto no forman parte de la *disposición*. Así se describe cómo la disposición *no es composición, no es forma, no es diagrama, no es distribución*.

El tercer apartado, POSICIONES CRÍTICAS Y DISCURSIVAS COETÁNEAS, recorre el estado del debate y el discurso disciplinar en los años 90 del siglo XX. Así tras los debates teóricos del periodo 1975-1995 (Tafuri, Eisenman, Hays, Rossi o Moneo, entre otros), donde la reafirmación de la autonomía disciplinar había desembocado en una merma de la capacidad operativa de la arquitectura con el medio, se señalan las posiciones proyectivas o post críticas principalmente del contexto norteamericano (Whiting, Somol, Kwiter), hasta llegar a las Condiciones de Campo que desarrolla Stan Allen quien propone no atender las posiciones discursivas predominantes y abogar por una práctica profesional inserta en una realidad cultural, económica y política, comprometida con el tiempo del proyecto. Cierra este capítulo una recuperación de referentes artísticos donde cobran especial valor las prácticas post *minimal* de los años 60 y 70 con las que la arquitectura

1 Ábalos I. 2015, *On design techniques*. En A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, Nº. 45 ¿Cómo aborda el arquitecto el proceso de diseño? ¿Qué le inspira? Design Techniques, págs. 6-15. Ábalos recoge el texto de Rorty donde además enuncia cómo argumentar estos nuevos léxicos: “Podríamos proponernos dejar de hacer esas cosas y hacer otras (...) De acuerdo con mis propios preceptos, no he de ofrecer argumentos en contra del léxico que me propongo sustituir, en lugar de ello, intentaré hacer que el léxico que refiero se presente atractivo, mostrando el modo en que se puede emplear para describir diversos temas”, en Rorty, *Contingencia ironía y solidaridad*. p.9, Entenderemos esta arquitectura como disposición como “un paso al lado”, que Sloterdijk reconoce como Secesión en Sloterdijk, P., 2012, *Has de cambiar tu vida*, que finalmente traza un camino propio. Esta cuya senda permite ver otros territorio -otros fondos tras los focos de Lavier-, va tomando forma a lo largo de escritos, proyectos y obra según son más conocidos y se sitúan más en los escaparates.

Borasi, G. 2016. “The Other Architect” Canadian Centre for Architecture, Montréal.



comparte una puesta en valor de la práctica material pero sin la pretensión preciosista de un universo unitario y trascendente.

Hay algunas exposiciones de arquitectura que se podrían ver como un tratado, un compendio de los materiales que describen hechos arquitectónicos a través de proyectos con los que se han puesto en práctica.

The Other Architect es la exposición organizada por Canadian Centre for Architecture (CCA), Montréal, comisariada por Giovanna Borasi(2016), que ilustra a través de los materiales que acumula en el archivo del CCA, no sólo documentos de obras de determinados equipos de arquitectos, sino el modo en que cada estudio se organiza: “su primer acto de diseño es cómo se proyectan a sí mismos?”.

Los tratados de arquitectura como manera de recoger y trasladar recomendaciones de formas de hacer, han sido el formato clásico de transmisión del conocimiento, abierto a su interpretación y continúa reevaluación. En paralelo a la progresiva academización de los tratados y saberes, comienzan a tener una fundamental trascendencia las exposiciones en el desarrollo de la sociedad industrial. Inicialmente como feria o exposición universal y posteriormente como muestras en museos y centros de arte y arquitectura³, son el formato que aporta una mayor capacidad de difusión y puesta en común de avances y conocimiento vinculados a la construcción.

Con los documentos frecuentemente fragmentarios que se han producido durante el proceso de proyecto y con documentos que dan cuenta final de su realización, integrados en una lógica espacial y coherencia relacional, se dan unas pautas para que el visitante construya una narración

2 Borasi, G., 2015, “The other Architect Design Organization to Design”. En A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, (46), pp.112-121.

3 Sobre la trascendencia que tiene la exposición en la cultura señala W. Benjamin en el *Libro de los Pasajes* (1927-1940) el valor simbólico que la propia exposición proyecta sobre los productos, sus formas de producción y sus formas de consumo. Benjamin, W., edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, 2005. *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.

propia. Se podría pensar así que, en una exposición se abarca toda la sabiduría de un modo de hacer arquitectura, y en este sentido queda *dispuesta*.

Cuando Lacaton & Vassal exponen su obra en la *Cité de l'Architecture & Du Patrimoine* (2009), presentan, organizados en siete secciones - paisaje, sueños, libertad, habitar, transformación, encantamiento y ciudad - una secuencia de planos, esquemas programáticos y constructivos, y sobretodo fotografías de los espacios usados, con muebles e instalaciones que invitan a ocuparlos, y con pequeños textos que describen las contingencias en cada proyecto y las decisiones tomadas. Con esta disposición están generando una forma particular de narrar, que como si fueran las películas de diapositivas de los Eames, presentan y proyectan, no sólo la arquitectura, sino principalmente un modo de vida.



Lacaton & Vassal, 2009. Exposición Cité de l'Architecture Patrimoine

2.1. POSICIONES EN LA TRATADÍSTICA CLÁSICA.

DISPOSITIO.

La palabra disposición aparece por primera vez recogida en *Los Diez Libros De Arquitectura* de Marco Vitruvio Pollion. El tratado *De Architectura* ⁴ es la compilación ordenada y sistemática de los diversos conocimientos sobre arquitectura, construcción e ingeniería, - recoge la construcción de máquinas e ingenios, reloj de sol, gnomon-, del periodo griego y romano. Como es conocido, el texto está lleno de consideraciones tanto prácticas - "*fabrica*"-, como teóricas - "*ratiocinatio*"-, cuyos criterios se dirimen atendiendo a las costumbres y conocimiento de la vida cotidiana así como de las relaciones familiares y sociales que determinan el modo de vivir del espacio.

Junto a las tres categorías - *utilitas*, *firmitas* y *venustas* -, introduce seis conceptos elementales⁵ mediante los cuales una obra arquitectónica puede calificarse:

Ordinatio -en griego, *taxis*-, está centrado en la elección de un tamaño y módulo a partir del cual se establece una "ordenación", articulación y proporción de las partes de la obra y del trabajo; para las métricas, en arquitectura, la referencia es la escala del cuerpo humano⁶. La *Compositio* nace de la *simetría*, ésta de la *proporción* y la proporción de la *razón*. *Eurythmia*: la bien proporcionada apariencia general de la obra en particular. *Symmetria*, como la armonía del orden con respecto al módulo del que se deriva la métrica del proyecto. *Ornamento* o de *decoro* para personalización del trabajo de acuerdo con las costumbres y prácticas establecidas. *Distributio* - en griego *oikonomia* - como distribución de materiales de construcción y gastos adecuados a la inversión y el status del estado del cliente.

Dispositio - en griego, *diathesis*-, es la concepción y disposición de todos los elementos en una forma generalizada del plan o proyecto. "*Disposición es la colocación apropiada de los elementos y el correcto resultado de la obra según la calidad de cada uno de ellos*"⁷. Tres son las clases de *disposición*: *Orthografia* la concepción, lo natural y los elementos potenciales, que en el renacimiento se ilustra como "elevación". *Ichnographia*: la contracción de las potencialidades de estos elementos, denominado en el renacimiento como "plano"; *Scenographia*: la operación de proyección, en el

4 Se estima datación entre 80-15 a. C. La primera traducción de *los Diez Libros* es italiana, con ilustraciones y comentarios del arquitecto y pintor Cesare Cesariano y se publica en Como, en 1521. En cada época, idioma y lugar de edición, las sucesivas ilustraciones han determinado su interpretación. De las ediciones, hemos trabajado Vitruvio Pollion, M. y Oliver Domingo, J. L. (traducción), 1995, *Los Diez Libros De Arquitectura*, Madrid Alianza Editorial. Subrayamos la advertencia que los autores hacen en esta edición de finales del siglo XX, citando a Tafuri, volver a pensar en el libro de la arquitectura no debe ser entendido como una oportunidad erudita, sino desde la cautela metodológica, "*no darlo por pasado y asumir que el tiempo de la historia es por constitución híbrida*" (en Tafuri, M., 1992, *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*, pág. 24.) y a Gregotti: "*no sería memoria si olvidase el olvido*". (en M. Cacciari, 1990, *Dell'Inizio*, Milán, pág. 252).

5 El significado de los seis contenidos clave de la arquitectura los explican Schofield, p. 32-40 y Arnau Amo, p. 113-133. También Panofsky, E. "*La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos*", en Panofsky, E, 1970, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, p. 94 («Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung», en *Monatshfte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921).

6 En una de las inscripciones del plano de Saint-Gall (hacia el 829) alude ya a este concepto: «*Ordine quas isto constituisse decet*» Códice de Saint-Gall, Monasterio de Saint-Gall (Suiza). Planta sobre pergamino 77 x 112 cm. Referido en Llorente E., 2001, *La Teoría De La Proporción Arquitectónica En Vitruvio*, Artigrama núm. 16, p.229-256. Es en Saint Galle donde Poggio Bracciolini, en 1416, dice haber encontrado en el manuscrito olvidado de los Diez Libros.

7 La tercera edición española del tratado de Vitruvio fue la del valenciano José Ortiz y Sanz (1739-1822), En Madrid: en la Imprenta Real, año de 1787.[4], XXVIII, 277 p., 1 h., LVI lám., grab. intercal. ; 42,5 cm.

renacimiento trasladado como “*perspectiva*”, si bien en otras interpretaciones⁸, la *scenographia* es “*sección*”.

La lectura del tratado desvela que ninguno de estos conceptos es autónomo, es el arquitecto el designado a proyectar la interacción entre los elementos y la obra. En *Los Diez Libros*, entendidos como manual, se asigna la evaluación y la capacidad crítica de su uso al arquitecto, cuyas habilidades describe desde el comienzo, y que desde el ejercicio de su profesión hace que el tratado sea útil, accesible no sólo a arquitectos sino también a promotores y operarios, y útil igualmente para atender las necesidades de los mecenas, patronos, nobles y críticos⁹.

En el tratado se reúnen no sólo las lógicas de estas producciones, sino también el valor de la cultura, del saber cotidiano, y las implicaciones simbólicas y éticas que estas arquitecturas establecen en el orden público. Los criterios que garantizan la triada *utilitas*, *firmitas* y *venustas*, enraizan sus fundamentos en la época y en el lugar en que deben ser aplicados. Junto a la puesta en valor de significados culturales locales y éticos, suponen un importante aporte para la comprensión del concepto de valor de la profesión del arquitecto, que tan minuciosamente se describe en el arranque de *De Architectura*. Por ello se edita, para ser preservado generación tras generación, y por ello también es aplicable en distintos territorios. Esta *competencia del arquitecto*, que hoy entenderíamos como *globalizada y específica* a la vez, es la que le confiere al tratado su operativa trascendencia¹⁰.

En cuanto a los documentos contenidos, las formulaciones o descripciones de los elementos arquitectónicos descritos no se determinan unívoca, formal o modelícamente, como posteriormente se fueron reglamentando y formalizando en el renacimiento y la ilustración, sino que el tratado, en cuanto a descripción y *disposición*, necesita del contexto y sus agentes de forma suficientemente abierta como para ser interpretado y aplicado con libertad y cierta presunción de consenso.

Por tanto, para que los criterios puedan ser aplicados en el mundo, en Vitrubio, éstos dependen de su conservación; pero no de la conservación de unos ratios precisos, sino de la *formulación*, de la relación que preservan entre sí, como si de una fórmula matemática se tratara. Por ello la conservación depende de su capacidad de *transformación* - según el contexto, los agentes y el momento convocados - y de los *efectos* generados en dichos contextos y agentes, que le confiere un carácter “*performativo*”¹¹. La conservación de la capacidad de transformación, como capacidad de no

8 Como señala D. Rodríguez Ruiz en el prólogo a la edición de 1995 en Alianza Forma en referencia a la edición de 1567, de *Los Diez Libros De Arquitectura* preparada por D. Barbaro e ilustrada por A. Palladio, donde la *sciographia* es sección no *scenographia* o perspectiva como ha sido habitual entenderla hasta la actualidad (p.16). Entendemos que es la idea de representación en una sección fugada, que veremos después reproducida en otras ediciones y tratados posteriores (Alberti, Serlio).

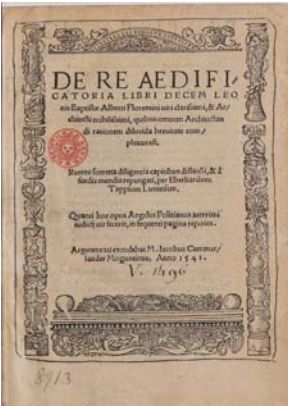
9 Así también lo recoge San Isidoro de Sevilla, en *Etimologías*, quien de los edificios elogia la magnificencia económica (como virtud del promotor), la exactitud (como habilidad del albañil) y la *disposición* del conjunto (la elegancia, proporciones y simetría como la labor del arquitecto), Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Madrid, B.A.C. 1982; L. XIX, 9: Dispositio, constructio, venustas. “Así pues las obras realizadas se aprecian considerándolas desde estos tres puntos de vista, a saber, en cuanto a la exactitud de la ejecución del trabajo, a la magnificencia y a la disposición del conjunto. Cuando se ve una obra realizada con magnificencia se ensalza al dueño por el coste de la obra; si se ve que el trabajo está hecho con habilidad se elogia la destreza del albañil; pero si el edificio alcanza su mérito por su elegancia, proporciones y simetría, la gloria será para el arquitecto... El arquitecto ve la obra una vez la tiene en su mente... (VI, 11; B.162, 163).

10 Motivados por la reflexión y la creatividad: “la reflexión consiste en una cuidada meditación del propio empeño y del continuo trabajo que lleva a la realización de un proyecto, junto con un sentimiento de satisfacción. La creatividad es la clarificación de temas oscuros y, a la vez, es el logro de nuevos aspectos descubiertos mediante una inteligencia ágil. Estas son las partes que componen la disposición” (p.33 de la edición 1987).

11 Para la noción de performatividad, como relación entre decir y hacer vinculada a las prácticas materiales contemporáneas, Karen Barad desarrolla en el texto “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” editado en *Journal of Women in Culture and Society* 2003, vol. 28, no. 3.



Vitrubio, en J. de Laet. *Vitruvii Pollionis De Architectura Libri Decem*, Amsterdam.1649. Portada de ed. Española en Alianza



Alberti, 1541. Portada de *Re Aedificatoria*.

perder el orden o la organización y de atisbar el acontecimiento o precipitación, implica sostener el tiempo y no perder sus cualidades intrínsecas para invertirlas en su *adecuación*.

El Primer Libro “*De Re Aedificatoria*” (1452) de L.B. Alberti es la presentación y desglose de elementos, como pauta transmisible académicamente a un conjunto de arquitectos expertos quienes tienen la tarea de interpretar y llevar a la práctica esta pauta con atención al momento y las contingencias del contexto donde se aplica.

En *De Pintura* se recoge la trascendente descripción que Filippo Brunelleschi había realizado en torno a 1425, como principio de perspectiva. Incorporar en el tratado un principio geométrico desde el cual estas pautas y directrices pueden ser ordenadas relativamente en el espacio, no sólo en planta sino también en perspectiva, tridimensional y escenográficamente, supone una acción proyectual de mayor complejidad. La *disposición* de los elementos y criterios arquitectónicos glosados en el tratado, no sólo aúna los saberes de la construcción y los criterios adaptados a un tiempo y a un lugar, sino el poder de representación y proyección de esas arquitecturas en relación con otras; proyectando ahora una *perspectiva urbana*, con cuya imagen se proyectan también las relaciones, pautas y reglas de la sociedad.

La representación tridimensional en estos tratados supone también proyectar un nuevo imaginario, cuya complejidad implica la ilustración del espacio público y privado, incluso de un modo de vida que transforma y persuade la subjetividad de todo el que lo recibe. El dibujo en perspectiva habilita al arquitecto para generar un imaginario inclusivo que apela a ser ocupado conforme a nuevas reglas aún por establecer¹². La perspectiva genera escenarios donde es imaginable el encuentro, que convoca a pactos, acuerdos y posiciones de sus habitantes, agenciamientos, sobre unas bases de referencia arquitectónicas y urbanas.

La disposición descrita por Vitrubio es proyecto en la medida en que son normas interpretadas adaptables a un tiempo y a un lugar, y que se proyectan hacia un orden relacional, que infieren pautas y modos de vida¹³.

12 Recientemente, Pier Vittorio Aureli, en *The city as a project*, 2013. Berlin: Ruby Press., estudia de la relación política de las representaciones proyectuales en los tratados clásicos. En Serlio destaca “de forma que el entorno forma parte de la representación, con ello, la idea de sistema o trama que no se encierra en sí misma y sí permite pautar un “esqueleto” ocupable según nuevas pautas o reglas, ahora no sólo dependientes de la arquitectura” (Aureli, 2011,p.25). Aureli subraya aquellas pautas constructivas que definen una obra y las que definen la urbanización, gestión, administración de la ciudad, así como la significación sobre el proyecto político que deviene de todo ello. El trabajo de Aureli de relectura política del proyecto y la forma arquitectónica en la ciudad, revista estas lógicas del análisis que Aldo Rossi desarrollara, por ejemplo, en el estudio del racionalismo de los siglos XVIII al XX (desde Boullée a Loos), en la 15.ª Trienal de Milano (1973) y en “*L’architettura della città*” (1978).

13 Robin Evans reflexiona en *The Projective cast* (1994) sobre la relación que existe entre la perspectiva como instrumento de representación geométrica y definición dimensional, y la acción proyectual: “lo que conecta pensamiento e imaginación, imaginación y dibujo, dibujo y construcción y el edificio es a nuestros ojos una proyección o un proceso que hemos elegido modelizar a través de /como proyección. Todas son zonas de inestabilidad. Composición, que es donde usualmente se busca la geometría en arquitectura, puede ser convenida como materia crucial, pero no tiene significancia en sí misma. Obtiene valor via diferentes proyecciones (cuasi proyecciones, pseudo proyecciones) del espacio que lo circunda, para ponerlo a disposición de ser percibido” (p.100).A través de la perspectiva y la geometría, Evans delinea la labor del arquitecto, como intérprete y representante de una idea arquitectónica que, a través de la perspectiva, es plasmada en dos dimensiones para generar una imagen, descrita en términos de geometría sobre el papel y en términos estereotomía en términos de materiales, y así es interpretada para su construcción. Es a principios de los noventa cuando R. Evans, documenta cómo esos son los lazos que vinculan al arquitecto inexorablemente con el proyecto, por más fragmentado, diverso y cambiante que se muestre el presente, para concluir que la estabilidad es la forma de acometer las variaciones del tiempo Evans, R., 1995, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Cambridge, Mass.: MIT Press. p.100



POSICIÓN - DECORUM.

Si en Vitrubio y Alberti es clara la equivalencia de la palabra *disposición* con la que hoy designaríamos el *proyecto* de arquitectura - describiendo con ello no sólo el diseño, sino también la incorporación y proyección de contingencias contextuales y culturales específicas en su desarrollo-, es posible reconocer en la tratadística clásica dos caracterizaciones más que dibujan y describen elementos distintivos para el proyecto. Por un lado lo *infraestructural*¹⁴ y por otro el *decorum*, como distribución de enseres, ornamentos e incluso elementos lingüísticos que desde el proyecto se dispone como representación de un modo de vida o estatus social.

En el Tratado de Sebastiano Serlio *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, la escena urbana representada como una calle en perspectiva, recogida en el Libro II, 1537-1545, *Sette Libri dell'architettura*, incluye un conjunto edificaciones yuxtapuestas con distintos elementos que significan sus fachadas, bajo cuya pavimentación dibuja asimismo las infraestructuras de saneamiento. La presentación de las *instalaciones* incorporadas junto a la proyección del escenario desvela, más allá del imaginario estético y cultural proyectado, la necesidad de unas pautas técnicas comunes sobre las que también hay que establecer normas y pactos colectivos. La disposición -el proyecto- de la ciudad lo es también del suministro y la gestión de los espacios, asumiendo una jerarquía y la división en su administración y control. Son la economía y la política de la ciudad las que quedan dibujadas en la escena urbana proyectada y dispuesta.

También en el Tratado de Serlio, junto a la proyección de un imaginario representado en escenas urbanas y sus infraestructuras, se incorpora un aspecto que añade una trascendente complejidad al proyecto como disposición: el *decorum*, pautas básicas o elementos de los que debe constar una vivienda según el tipo de habitantes.

Serlio, en Libro VI "*Habitatio. Delle habitationi fuori e dentro delle città*" (*Sobre habitaciones dentro y fuera de las ciudades*) dibuja las composiciones para una arquitectura doméstica de

¹⁴ Aclaremos más adelante la idea de infraestructura cuando confluye con la de arquitectura, no sólo en la administración y construcción de lo territorial y urbano, sino también como marco arquitectónico y entorno que acoge a una forma de producción, inicialmente autónoma, y seguidamente fabril e industrial, que guarda aspectos comunes con las referencias de algunas arquitecturas que hemos entendido como disposición y que asumen un paradigma infraestructural, cuestiones que se tratarán en el capítulo 3.



Ábalos & Herreros, 1995. Artefacto. Diapositiva del proyecto en alzado. Diseñado para la Exposición de la III BIEAU

Gerhard Richter, 1974 "Wall of indifference. 256 colours.". Ejemplo de *Farben series*, ref. diseño de alfombra-moqueta para la III Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo.



Serlio, S. Perspectiva de escena trágica y comedia del Libro II, 1537-1545, *Sette Libri dell'architettura, Tutte l'opere d'architettura*.



Evans, R. "Furnishing for a small drawing room. Gillroes and Co. 1822 Prints and drawings". referido en la Revista "9H", nº8, 1991, Viena.



Eames, Ray & Charles, 1960. Tomando una fotografía de una maqueta temprana de la exposición "*Mathematica: A World*".



Hamilton, R. 1964-65 *House Interior*. Collage.

pequeña y media escala¹⁵. *Decorum*, se define en ese contexto como la práctica que permite a la sociedad desarrollar un estándar o norma de calidad y dignidad en el habitar, alude a unos mínimos comunes y operativos tales que todo grupo social pueda encontrar el *apresto* arquitectónico apropiado que enmarca la relación de la arquitectura con el usuario en el modo de habitarla y usarla¹⁶. Recogiendo la acepción de Serlio sobre *decorum*, es posible enunciar que la arquitectura como disposición redefine la relación que se establece entre un espacio, las pautas o convenciones proyectadas, el modo en que se utiliza ese espacio y cómo alterarlo para redefinir contingentemente un modo de vida.

En la genealogía del concepto de *décor*, es de interés citar cómo Robin Evans¹⁷ estudia la relación entre el mobiliario y las superficies que delimitan el espacio. Hasta el siglo XVII, recinto espacial y mobiliario están unidos, anaqueles, bancadas y decoración se concentran en un mismo elemento. Se representan abatidas como alzados de cada estancia y existe una continuidad entre *decor* y recinto que otorga al ocupante todo el protagonismo, determinando, cuando se da el caso, la singularidad del objeto exento, -una silla-trono por ejemplo- como elemento que distingue la jerarquía de los ocupantes en el espacio. En torno al cambio de siglo XVIII al XIX los muebles se separan de las paredes, permiten una nueva forma de ocupar el espacio, así como la posibilidad de representar o escenificar distintas relaciones sociales y costumbres, entre los usuarios en un mismo espacio.

Relegado a las artes aplicadas, el diseño de muebles y de los objetos que ocupan y significan el espacio en su modo de habitarlo, determinan en paralelo la arquitectura, la cultura y sobre todo una forma de vida que a través aquéllos resulta adaptable y cambiante. En el periodo de las vanguardias del movimiento moderno - Bauhaus, VKhutemas, A. Loos, L. Reich y desde la docencia ya en Norteamérica W.Gropius, L. Moholy-nagy y B. Munari-, cuando confluyen fabricación y cultura, el diseño de los objetos se intuye como un radical trasformador de las relaciones establecidas con la producción y con el espacio. Consecuentemente la búsqueda de aunar arquitectura y mueble se desarrolla prototípicamente (Fuller, Perriand) y se acompaña de un fuerte incremento tecnológico de la producción.

Es en el periodo de la postguerra, cuando la producción de objetos y su consumo determina definitivamente la cultura, cuestión que describen R. Banham¹⁸, R. Hamilton¹⁹ y distintos integrantes del Team X. No es sólo la arquitectura la que performa la cultura, son los objetos de consumo y también su obsolescencia, los que determinan los modos de habitar. La necesidad de reacción ante esta evidente injerencia de producción, y consumo, da lugar a respuestas

¹⁵ Serlio, Libro VI *Delle abitazioni fuori e dentro delle città* (Sobre habitaciones dentro y fuera de las ciudades).

¹⁶ Hart, V., 1998, *Decorum and the Five Orders of Architecture: Sebastiano Serlio's Military City*. RES: Anthropology and Aesthetics, (34), pp.75-84.

¹⁷ En Evans, R., 1997 "*The Developed Surface: An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique*", en *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Londres: Architectural Association, pp.194-231

¹⁸ En Banham, R. y Sparkes, P., 1981, *Design by Choice*, y Banham, R., 1965, "*A Home is not a House*". "Cuando su casa contiene un complejo de tuberías, conductos, cables, luces, entradas, salidas, hornos, fregaderos, trituradores de basura, reverberadores de alta fidelidad, antenas, conductos, congeladores, calentadores, cuando contiene tantos servicios que El hardware podría ponerse de pie por sí mismo sin la ayuda de la casa, ¿por qué tener una casa para sostenerla?" en Banham, R. 1965. *Art in America* nº2.

¹⁹ En Hamilton, R., 1960, "*A Persuading Image*". En *Design* 134 (pp28-32)

como la conocida arquitectura radical italiana²⁰ y austriaca, inglesa y americana ²¹, que declaran Movimiento *Antidesegno* - Archizoom, E.Sottsass, A. Branzi - rechazando el consumo, la moda, la obsolescencia y la flexibilidad, aunque produciendo paradójicamente el mismo rol neovanguardista para determinar sus formas alternativas de vida²².

En esta genealogía es fundamental la trascendencia en estas décadas de la obra *Patio & Pavillion* de A. & P. Smithson, Paolozzi y N. Henderson, como reunión de piezas apenas dispuestas sobre un lecho de arena. La reconstrucción de esta pieza en la exposición *The Independent Group* en 1990 en el ICA, a lo que Smithson siempre se negó²³, supone la recuperación de todo este paradigma. Por otra parte B. Colomina describe, en el texto *Reflexiones Sobre la Casa Eames* (1992), la trascendencia que tiene para la arquitectura la disposición de elementos, artefactos y enseres, producidos por el hombre. A tal punto que la arquitectura se desmaterializa en los reflejos de la naturaleza que la rodea y entre la abundancia de enseres y recuerdos que construyen su vida cotidiana. La vertiente menos celebrativa e idílica, es analizada por Susan Sontag como puesta en valor de lo kitsch, lo ordinario, lo vulgar, lo banal, como *camp*²⁴ (1964), y es un imaginario que se recupera en el cambio de siglo: se fotografía la arquitectura en uso, las viviendas con todos los enseres de sus ocupantes, el espacio habitado de las obras de Riegler Riewe en las viviendas de Strassgang y Lacaton & Vassal en cada imagen publicada de las viviendas de Mulhouse.

Ábalos y Herreros proponen para la exposición de la III Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo disponer los artefactos o autómatas -como denominan a los dispositivos que presentan los proyectos premiados con diapositivas y una narración grabada- sobre una moqueta según diseño de Gerhard Richter, realizada con cuadros de colores cuya referencia son las pinturas de *Farben series*, que son asimismo referencia para las vidrieras de la Catedral de Colonia. Los objetos diseñados como confidentes de los premios, pautan el espacio a través del sonido y del ángulo de proyección, dispositivos domésticos, lejos del high tech incipiente, ensayados en taller antes de ser producidos para la itinerancia de la Exposición en distintas sedes. El proyecto queda dispuesto a través de estos elementos que son móviles pero que convocan

Al contrario que aquella arquitectura moderna que decide dónde colocar cada uno de los enseres que definirá un sentido de cada espacio dentro de la casa, como Mies en la *Farnsworth*, Philips Johnson en la *Glass House*, Georges Teyssot documenta en *Interior Landscape* (1988) la vinculación cultural entre el *decor*, la técnica constructiva y las tipologías de vivienda rural y obrera. Describe cómo si en el siglo XVII la composición y la forma determinan el carácter representativo de la arquitectura, es ya en el XIX cuando forma, lenguaje y el *decor* se construyen un campo de significantes que transforma la percepciones e inducir, de forma moralizante, comportamientos, jerarquías y relaciones sociales y familiares. A principio de los noventa, Sylvia



Lacaton & Vassal, 2005 Interior del Jardín de invierno. Viviendas Sociales en Mulhouse



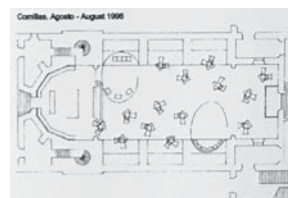
Riegler Riewe, 1994. Área de cocina. Viviendas Sociales Strassgang. Graz.



Riegler Riewe, 1994. Cuarto de descanso. Viviendas Sociales Strassgang. Graz.



Ábalos & Herreros, 1995. Muestra en Taller de los artefactos de exposición de la III BIEAU.



Ábalos & Herreros, 1995-96. Exposición IIIBIEAU en Universidad Pontificia de Comillas.

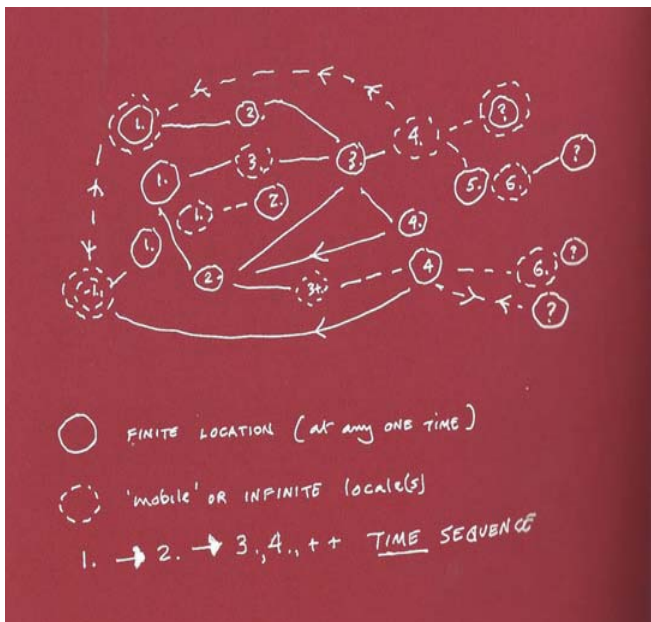
Lavin edita el estudio de los *artefactos* a través de la arquitectura de Quatremère de Quincy²⁵, en el que profundiza sobre la obra escrita de De Quincy y su influencia en el uso del término lenguaje para designar la relación entre enseres, decoración y su composición, término común en los estructuralismos de los sesenta y continuación posmodern. La referencia a Sennett en *El Artesano* (*The Craftsman* 2008), siempre se establece también una importante diferenciación entre la fabricación y el diseño arquitectónico.

Esta relación de autores que estudian con precisión la vinculación del mobiliario, modo de vida y determinación espacial, aviva las relaciones que se establecen entre el sujeto y los objetos, en tanto a *decor* o *decorum*, completan y complementan la disposición, pero no son estructuradoras de la misma²⁶. En la arquitectura que se propone caracterizar se disponen pautas y elementos que predeterminan levemente, como espacio público y de tránsito, o como espacio para el desarrollo de programas apenas determinados por sus dimensiones, equipamiento, infraestructuras o instalaciones. Como veremos más adelante, una de las implicaciones de la arquitectura como disposición es que el interior adquiere una adecuación leve, tal que conserva un carácter exterior y en un sentido, urbano. Entendido el proyecto como proceso, los elementos son guía de futuras densificaciones, ampliaciones o reconstrucciones. Sin embargo esta arquitectura no se propone desde el paradigma del bricolaje, o de un sistema que participa al usuario para su compleción física. El mobiliario, en cuanto a enseres temporales que aprestan el espacio para un determinado programa, es lo que finalmente construye una "escenografía" de interacción.

Si mientras en Serlio el *decorum* alude y representa cierta dignidad social y urbana, y en Teyssot es fundamental para determinar y definir la forma de vida interior de la clase trabajadora del siglo XIX, en la arquitectura como disposición el proyecto se repliega y omite dicha determinación. El proyecto en esta lógica pre-determina, deja espacio y libertad para ser completado. Renuncia a la tarea de definir y proyectar una forma de vida en base a los estándares mínimos de dignidad y decoro, trasladando al presente aquéllos establecidos por Serlio. No por abandono o desconsideración sino para asumir y plantear estrategias de indeterminación de modos finales de vida. O dicho de otra manera, plantear una forma de vida en necesaria y paulatina edificación. *Decorum* forma parte de la arquitectura como disposición pero no la determina, es parte de la asumida lógica de compleción procesual de la misma.

20 En Ambasz, E. 1972. *Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*. Nueva York, MoMa
21 Arquitectura radical toma forma en la Exposición *Superarchitettura* (1966), y con la exposición del MoMa "Environments and Counter Environments". "Italy: The New Domestic Landscape", se da por cerrado el movimiento italiano. Mas sobre ello: Contemporáneo, C.A. de A., 2003. *Arquitectura radical: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*, Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes. Y Modena, L., 2011, *Italo Calvino's architecture of lightness: the utopian imagination in an age of urban crisis*, New York, Routledge; Branzi, A. 2006 *No-stop city*: Archizoom. HYX.
22 Anotamos aquí la posición que sostienen Andrea Branzi y Franco Purini en la revista Lotus sobre el diseño de interiores, se vincula también a su significación como forma de exhibición y manifiesto de una condición de contemporaneidad -temporal, ligera, representacional- que asume la arquitectura interior como metáfora de la una nueva modernidad, "Allestire. Designing Exhibitions" y "Allestimento come metáfora di una nuova modernità" Lotus 115 Diciembre 2002.
23 Ver video, "Peter Smithson - The Two Lives of Patio and Pavilion Lecture Architectural Association" 2001-1015
24 Sontag, S., 1964, *Notes on «Camp»*. En *Partisan Review*, 31(4), pp.515-530.

25 Lavin, S. 1992, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*. En MIT Press.
26 Teyssot, G., 1988, *Interior Landscape*, New York : Rizzoli; y recientemente Teyssot, G., 2013, "A Topology of Everyday Constellations", En MIT Press; y Teyssot, G., 2016, *Une topologie du quotidien*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes,



Price, C. 1988-2000. Diagrama de la itinerancia de la Exposición "Cities on the Move" comisariada por Hans Ulrich.

POSICION-ESTRATEGIA.

El proyecto como disposición no se plantea la dicotomía entre táctica y estrategia con la que M. de Certeau (*L'Invention du quotidien*, 1980) ²⁷ define la relación entre resistencia (táctica) y poder (estrategia), sino que se sitúa entre ambas. En términos espaciales o de lugar, e incluso como asunto y tarea, el proyecto como disposición asume determinado instrumental estratégico que sin embargo es utilizado con un sentido táctico. Es decir, a través de unas acciones combinadas -proceso-, establece un recinto, delimita un lugar y un espacio organizado mediante unas determinadas pautas con las que dar lugar a acciones y usos -programas-. Pero dicha pauta y recinto se utilizan como herramientas para incorporar el tiempo y las relaciones entre contexto y sujeto. Esas acciones combinadas no persiguen un fin totalizador como define M. de Certeau para las estrategias. El proyecto y la arquitectura como disposición utiliza estas herramientas - a

27 En "Artes de hacer", en De Certeau, M. 1996, *La invención de lo cotidiano*, México: FCE (publicado originalmente en 1980). En él desarrolla los conceptos de táctica y estrategia, con los que refiere a la idea de resistencia y poder. Para Certeau la estrategia, "Llamo estrategia, al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera)". Para Certeau las estrategias persiguen una finalidad de poder y totalidad, se interesan por las relaciones espaciales: "Lo "propio" constituye una victoria del lugar sobre el tiempo." Por otra parte llama táctica a "la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio"... "debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña"... "No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo"... "Sin lugar propio, sin visión globalizadora, ciega y perspicaz como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia, gobernada por los azares del tiempo, la táctica se encuentra determinada por la ausencia de poder, como la estrategia se encuentra organizada por el principio de un poder". La táctica para de Certeau, no da importancia al lugar sino al tiempo, se sirve y actúa según las ocasiones y coyunturas, transforma la situación a favor del que carece de poder.

priori estratégicas - con un sentido táctico, de acción contingente. No busca la consecución de un objetivo más allá de la propia acción, no se plantea como un acto hacia la construcción de una retórica o discurso totalizador - de poder o de contrapoder-. En este sentido la arquitectura como disposición tampoco se plantea como resistencia. En otras palabras, no tiene como referencia u objetivo situarse dentro o fuera de ningún marco, sino en relación con él, para en todo caso redefinirlo en cada acción.

La noción de táctica y estrategia, principalmente argumentada en la era moderna por C. von Clausewitz en sus manuscritos²⁸ sobre la guerra, donde la triada pasión, juego y política - odio, cálculo e inteligencia - son elementos necesarios para controlar el desarrollo de una contienda bélica. La estrategia como concepto se incorpora a distintas descripciones junto a la idea de proceso y fue actualizado en el siglo XX desde a la antropología y sociología por M. de Certeau, quien en *L'Invention du quotidien*, como se ha citado, desarrolla los términos táctica y estrategia con los que refiere a la relación entre resistencia y poder presentes en todo escenario de lo cotidiano. Para de Certeau la estrategia reconoce y actúa desde un lugar que le es propio y sus acciones - combinadas - tienen una finalidad de totalidad y de poder que influyen sobre el individuo²⁹, mientras la táctica actúa de forma puntual y disgregada, no atiende ni se fundamenta en el espacio, sino que actúa en función del tiempo, las circunstancias y las ocasiones de forma audaz y operativa.

La reflexión en torno a las prácticas espaciales desde los años setenta del siglo XX ha desarrollado estos conceptos y su trascendencia política y espacial para describir las relaciones que el individuo establece con el espacio, principalmente como prácticas de resistencia a las consecuencias de la sociedad post-capitalista³⁰.

Pero el uso de ambos términos se ha popularizado en las últimas dos décadas y se ha diversificado en múltiples acepciones que deslazan la dicotomía planteada por Clausewitz y de Certeau. Así, contemporáneamente, en el ámbito del proyecto, un planteamiento *estratégico* describiría un marco de trabajo que evita definiciones formales finales, y que asume unos criterios y reglas tales que permiten integrar diversas soluciones en un proceso frecuentemente abierto. El arquitecto J. García-Germán en el libro *Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*³¹ caracteriza esta forma de proyectar y la documenta en torno a lo que el círculo anglosajón del Team X, la figura de Cedric Price y la lectura que R. Banham aportan a estas nuevas prácticas, como reacción contra las lógicas funcionalistas y *científistas* del Movimiento Moderno.

28 Von Clausewitz, C. 2011, *El arte de la Estrategia*, Madrid: La esfera Libros. (parte en castellano de la edición Vom Kriege Buch III.1 Editado 1834). "Se deduce la existencia de dos acciones completamente distintas : la disposición y conducción de estos combates y el combinarlos entre sí para el fin de la guerra. La primera constituye la Táctica, a la segunda la llamamos Estrategia."

29 El panóptico de Bentham-Foucault, que se convierte en dispositivo una vez que, sin ya existir el espacio, ha creado la consciencia de estar vigilado y bajo control.

30 Estas prácticas de resistencia se han llamado ya en el cambio de siglo *Critical Spacial Practices* y cuya relación con las prácticas socioespaciales de los setenta matiza Felicity Scott en "A Swerve" antes citado, en Hirsch, N. y Miessen, M., 2012, *What is Critical Spacial Practice?*. Berlin: Stenberg Press. P.121-122. Libro donde se compendian numerosas descripciones de esta evolución de las prácticas.

31 Sobre ello, García-Germán, J., 2012. *Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*, Buenos Aires: Nobuko. La reacción a este entorno de justificaciones es leída por Jacobo García-Germán, como un cambio de lo paradigmático a lo estratégico.

Entendido como una oportunidad para la investigación empírica, lo estratégico es un proceso abierto, ajustable, que no pretende refrendar cuestiones disciplinares planteadas a priori, sino construir de forma sencilla, eficaz y pragmática, una propuesta, en ciertos aspectos experimental, a ser evaluada desde la repercusión sociocultural de la misma, el desarrollo de programas en el tiempo de uso y la implicación final de los agentes en el proceso. Lo estratégico en el proyecto evita ser justificado sólo desde la especificidad y autonomía de la disciplina, y se dirige a iniciar una nueva interpretación de la ciudad y el territorio, lo patrimonial y la cultura, la técnica y su transferencia operativa en la sociedad. García-Germán ejemplifica este modo de hacer en el proyecto *Potteries Thinkbelt* (1964-66) de C. Price, entre otras obras. El autor identifica como lógica de proyecto, una arquitectura basada en la cultura de lo *as found* y lo cotidiano, que instrumentarían también los miembros del Team X, cuyas obras y proyectos se ponen de nuevo en valor en los años noventa, como en la ya citada exposición *The Independent Group* (ICA, 1990).

Por tanto el modo de hacer que se caracteriza como *disposición*, comparte con esta acepción de lo estratégico, que podríamos ver en Price, la observación de las contingencias de un territorio, la delimitación de un lugar sobre el que definir y proponer unas pautas como lógicas de diseño, construcción y de uso. No según una función que el proyecto determina, sino desde otras estrategias de proyecto como el programa, la relación topológica de los espacios y la apropiabilidad de los mismos.

En cuanto al programa, la lógica estratégica rompe la relación forma-función que se interpreta como dictado de la arquitectura moderna. La superación de esta dualidad propone como argumento de proyecto una nueva relación operativa, empírica y mutable, y es avanzada por J. Summerson³² en la conferencia *The Classical Language of Architecture* (1957). En ella, el valor del “programa” da unidad y sentido al proyecto moderno, entendido programa como plan o programación de un conjunto de actividades. Frente a las determinaciones forma-función justificadas científicamente - Giedeon, Henry-Russel Hitchcock, Pevser-, Summerson defiende que la complejización de los programas hacen incoherentes las respuestas afirmativas de las vanguardias, y que el esfuerzo debe volcarse en un diseño operativo con una técnica pragmática. Frente a la ambición ética de la arquitectura moderna respecto a la sociedad, defiende las relaciones empíricas y operativas, incluso antropológicas que se dan entre los elementos más allá de su forma.

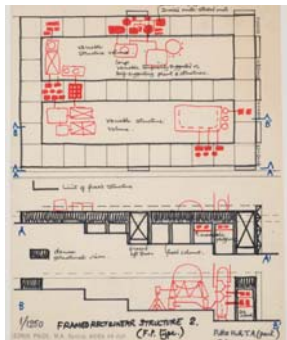
En dicha conferencia Summerson avanza el término con que R. Banham va a definir la nueva relación “topológica, como una geometría generada por la presencia del usuario y su traslación a los elementos arquitectónicos de conectividad, circulación y relación entre interior y exterior, entre ciudad, edificio y programa, que Banham ejemplifica con obras de A & P. Smithson - *Golden Lane Competition* 1952, *The Economist* 1959-1964 -³³. Así entendidas estas prioridades en el proyecto como una relación topológica vinculada al uso del espacio, tienen una implicación espacial, esto es, una preeminencia a la inmediatez de los espacios para hacerlos públicos y apropiables. Luego, desde la relación que se establece en el contacto con el terreno hasta la ocupación por diversos

32 Como apunta García-Gemán, J. Summerson, Conferencia en 1957, RIBA, “*The Classical Language of Architecture*” recogido en “*The Case For A Theory Of Modern Architecture*”, en Ockman, J. 1993, *Architecture culture* 1943-68, p.226. Summerson cita la importancia de la relación entre la arquitectura y sus efectos que tanto Moholy-Nagy como Walter Gropius defendían en las respectivas cátedras y publicaciones en EE. UU. (Gropius, W., 1956, *Scope of Total Architecture*, y Moholy-Nagy, L., 1947, *Vision in Motion*).

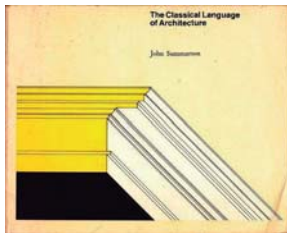
33 Sobre la relación topológica de A&P Smithson ver el artículo de Cansino, D. 2013, *Ground notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson*. REIA 01.2013, pag 02.



Hamilton Independent Group, 1956, “*This is Tomorrow*” preparativos de área de Hamilton



Price, C., 1966, *Potteries thinkbelt diagrammatic plan and sections of pits hill transfer area*.



Summerson, J., 1957, *The Classical Language of Architecture*.

programas, establecidas unas bases, puede ocupar libremente construyendo a través de una materialidad sencilla la proximidad y apropiabilidad del espacio.

El edificio soporte y las grandes superficies equipadas a modo de territorio alternativo y utópico, cuya estrategia de proyecto documenta Banham en *Megastructure: urban futures of the recent Past* (1961-72), describe un imaginario compartido inicialmente por Yona Friedman (*Paris Espaciale*, 1959), por Superstudio las *Supersuperficies*, y por el influyente despliegue de imágenes del *Fun Palace* de C.Price junto a J.Littlewood.

Al llevar a la práctica los principios enunciados se ponen de manifiesto las principales contradicciones que expresaran G. Debord (*La Société du spectacle*, 1967) y J. Baudrillard (*Simulacres et simulation*, 1981): cuando un concepto cultural, participativo y colectivo, cristaliza en una propuesta edilicia, que propone no tener autoría y que bien se oficializa o se disuelve en diversidad de soportes y contenidos, bien termina en una degradación de los colectivos o en ser mecanismo de la propia industria cultural.

Si C. Price recupera el patrimonio territorio a través de una estrategia infraestructural para la educación en *Potteries Thinkbelt*, treinta años más tarde ciertas tácticas son puestas en práctica reincorporándolas a un contexto económico y cultural de consumo que las hace posibles. Por ejemplo, transformar industrias de Carbón en *Essen Zeche Zollverein* (1986-2001) y el Proyecto *High-line* ³⁴ como el nuevo parque paseo urbano en el barrio de las Galerías de Arte en Nueva York.

El proyecto de arquitectura como disposición, en cuanto a uso, programación, topología y apropiación, instruye sobre las pautas -relaciones espaciales - que permiten desarrollar dichas estrategias. Son los *agentes* que se encargan del uso o mantenimiento de esta arquitectura los que definen una diferente apropiación del espacio y continúan o transgreden sus pautas. Esto puede verse de forma explícita en la propuesta de Lacaton & Vassal para la Escuela de Arquitectura de Nantes, en la negociación que se propone desde el proyecto para su compleción y densificación a ejecutar desde la colaboración de la institución universitaria y los estudiantes.

Sin embargo cuando la definición constructiva la estrategia deviene en sistema³⁵, no asume las contingencias sino que se reafirma a sí misma, se convierte en *lógica constructiva*, cuestión que Banham también exploró³⁶. Por el contrario, como razón constructiva, la arquitectura como disposición no busca necesariamente un sistema que verifique una modulación, no hay más reglas que las de la construcción técnica con los materiales existentes, que permite cambiar el proyecto, luego el criterio no es sistémico.

34 Diller Scofidio + Renfro, junto con James Corner Field Architects, han esculpido un paisaje sinuoso sobre una línea elevada y abandonada de transporte ferroviario de la década de 1920. Clark, T.J., 2001, *Farewell to an Idea: Episodes From a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, y Kazys, V., 2008, *The Infrastructural City: Networked Ecologies in Los Angeles*. Barcelona: ACTAR.

35 Paradigmáticas son los proyectos austriacos de Ottokah Uhl para la *Montage Kirche* (1962-1964) y *Wohnen Morgen* (1970), o los trabajos de Arbeitsgruppe4, como ejemplos de la búsqueda de un sistema de elementos constructivos, que se ensambalan según un proyecto participado.

36 Banham, R. y Sparkes, P., 1981, *Design by Choice*, pp.97-107 p.101. El estudio sobre la mega estructura se acompaña con el interés en la discretización de partes y en la libre elección del usuario. *kit of parts*, o *kids of parts* y *sheed design*, son imaginarios recurrentes, que en los noventa se recuperan (La labor de J. Prové, R. Erskine, inmediatez material que comparten en los noventa y que serán redefinidos).

En síntesis, la disposición reconoce las contingencias de un territorio o lugar, no instaura una lógica (geométrica, formal o técnica) interna sino contingente, que deviene de lógicas de construcción y lógicas espaciales del lugar. Tanto el programa inicial como el contexto, aportan los criterios para establecer una pauta u ordenación.

Esta disposición propone un conjunto de espacios cuya relación se intensifica en sección, desde el contacto con el terreno hasta la incorporación de la cubierta, cuyo programa como antes se ha dicho, establecidas unas bases, puede ocupar libremente, construyendo a través de una materialidad sencilla la proximidad y apropiabilidad del espacio para el sujeto.

La estrategia premeditada es leve, de corto alcance, consciente de que pocas pautas son suficientes para asumir un proceso de transformación, compleción, perfectibilidad o complementación del edificio. Lo estratégico está presente en la arquitectura como disposición, pero de forma leve, como para evitar falta de verosimilitud o impedir las contradicciones que ese modo de hacer proyecto pudiera provocar.

El proyecto de arquitectura como disposición despliega herramientas estratégicas respecto de asuntos, lugares, agentes y otras fuerzas con y hacia las que trabaja. Marca su territorio e identifica los asuntos con cierta externalidad, como los otros o aquellos. Pero tras esta identificación se desplaza a dichos lugares e incorpora aquellos asuntos como parte del hacer con actitud pragmática y contingente.

2.2. CONTRAPOSICIONES.

CONTRAPOSICIÓN - COMPOSICIÓN.

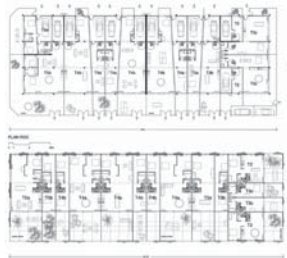
La arquitectura como disposición no es composición. La composición es una manera de hacer proyectos contra la que una nueva generación de este periodo se posiciona. Frente a una razón formal de relaciones y programas aún vigente, se contraponen una búsqueda pragmática y empírica de una disposición que deviene en una seriación experimental, variación y alteración de una pauta dada. En el proyecto de arquitectura como disposición es el *todo* el que se dispone. En este *todo* es posible identificar elementos diferenciados que guardan una relación de seriación, como ocurriera en el arte *minimal*, (D. Judd, C. André), repetición, acumulación hacia un perímetro (R. Long, M. Miss), o variación (Sol Lewit), y pierden cualquier razón *jerárquica* entre sí. Es una pauta marcada en el espacio y en el tiempo, como el video *“Hand Catching Lead”* (1968) de Richard Serra, cuya mano intenta atrapar un trozo de plomo que cae una y otra vez sin inicio ni final, sin un sentido universal de narración más que la secuencia de la acción en sí misma.

Sin embargo, la arquitectura como disposición coexiste en las décadas de estudio, con la herencia de la *arquitectura como composición* influida en el ámbito europeo por el círculo de la Tendencia - A. Rossi, G. Gassi, M. Scolari, C. Aymonino - o R. Moneo³⁷ y M. Solá Morales. Esencialmente para ellos proyectar es componer *partes* singularizadas que, reconocidas con cierta autonomía, establecen relaciones de interdependencia y jerarquía tanto formal como programática.

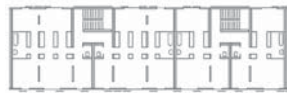
Para la arquitectura como disposición, que busca ser operativa y explorar nuevas relaciones experimentales e inesperadas entre los elementos, esto supone un nivel de complejidad que, le



Ábalos & Herreros, 2002.Casa Mora, No construido

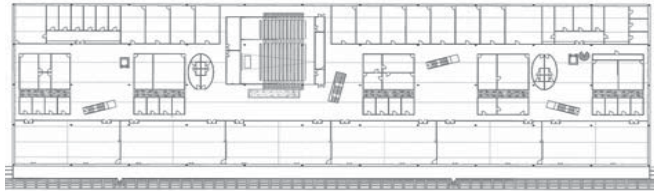


Lacaton & Vassal, 2005 Viviendas Sociales. Planta Baja y Planta Primera. Mulhouse

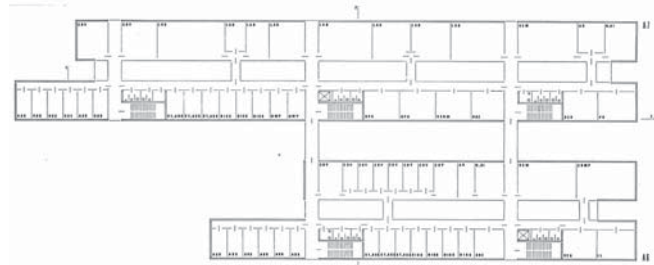


Riegler Riewe 1994 Viviendas Sociales Strassgang. Planta. Graz.

Riegler Riewe 1998 IITUG Ala Oeste.



Hondelatte, J., Lacaton & Vassal, 1997, Escuela de Arquitectura. Planta. Compiègne.



37 Moneo relata en el *“Prólogo al Compendio de Lecciones de Arquitectura”* de J.N.L. Durand, los estudios sobre éste desde H.R.Hitchcock quien atribuye a Durand el trascendente paso del Tratado clásico a un Tratado de Composición (p. VII-VIII).

resulta difícil de asumir. La fragmentación y la multiplicación de las partes es un problema que deviene en proyectar programática y formalmente cada elemento del proyecto, y establecer la relación de coherencia y estructuración del conjunto. Las partes no son invención ex novo, están en la historia de la arquitectura, en otras partes de edificios y en los fragmentos de ciudad, como propone Rossi, los elementos están en el pasado más que en un futuro incierto. En Moneo o en Siza los elementos o partes se reconocen en el análisis de la realidad, se interpretan minuciosamente y se incorporan a la proyección como argumento de las relaciones entre las partes y el entorno urbano.

Durand³⁸, como artífice del paso del Tratado Clásico -manual operativo, interpretable y abierto como hemos visto-, al Tratado de Composición, lo resuelve mediante la generación de una trama o una red indiferenciada, una extensión isotrópica sin fin, el precedente, como Rykwert³⁹ lamentó, para todas las tramas modernas. A su vez, como señala A. Pérez-Gómez⁴⁰, esta lógica aplicada al diseño apela a la economía, la eficiencia y el método de proyecto racionalista, cuya deriva crítica es posible seguir en C. Rowe⁴¹ y M. Tafuri⁴² hacia la afirmación de un proyecto tecnocrático o incluso utópico. En este sentido, la geometría y la relación estructurada son argumentos para el proyecto que redundan en la autonomía y razón de la composición, como ponen en práctica O. M. Ungers, J. Sawade y H. Kollhof entre otros, como argumentos de composición urbana y edilicia.

Alejándose de estos argumentos, el proyecto como disposición se instala sobre el contexto urbano o el territorio que lo circunda como un *todo* y establece relaciones de continuidad, referencia u oposición desde un perímetro más o menos permeable. Más que como suma de partes que llegaran a establecer una relación entre sí, se ve como una apilación de capas de distinto grado de

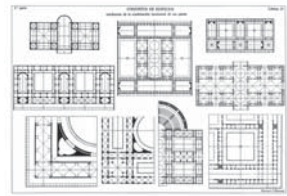
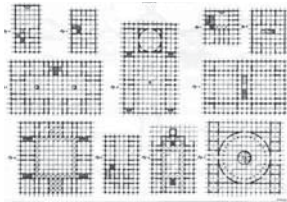
38 Durand busca la razón en la fábrica antigua, su aplicación en la obra civil, y el significado de ciertos rasgos formales característicos que trascienden a su época para adecuarse a los nuevos programas. Moneo aclara que es Durand quien elude los tipos como forma estática y autoreferenciada, y hace posible mediante la composición la ampliación de la disciplina para acometer proyectos territoriales y civiles, como trascendente paso de la arquitectura a la modernidad. Asimismo en la introducción a la edición española de *La Arquitectura de la Ilustración* (Kaufmann, 1974) R. Moneo subraya el mérito de Kaufmann al haber planteado la hipótesis de continuidad entre la Ilustración y la arquitectura de vanguardia en Moneo, R., "Prólogo a la edición española", en Kaufmann, E., 1974, *La Arquitectura de la Ilustración: Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. Barcelona: Gustavo Gili (primera edición en 1955) p. XXV. Valora en Durand la respuesta racional y operativa a los nuevos requisitos programáticos de una Francia revolucionaria, proyectos de instituciones emergentes, hospitales, prisiones, escuelas, arsenales, almacenes o puertos. El pragmatismo de Durand y su ambición de responder a los desafíos sociales se desvela en su contribución más importante de la arquitectura, la organización de unidades complejas o elementos hacia una composición unitaria. La búsqueda del origen de una arquitectura moderna y con ello los argumentos promulgados hacia una arquitectura racionalista autónoma y revolucionaria, encuentra en los textos de autores como R. Wittkower (*Los Fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 1995, publicado por primera vez en 1949) y de E. Kaufmann (*De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, 1982, publicado por primera vez 1933), y H.R. Hitchcock (*Architecture: Nineteenth and Twentieth Century*, 1977, editado en 1958) un argumento fundamental desde la Edad de la Razón hacia el Movimiento Moderno. Liberada de los tipos tradicionales cerrados o de la necesidad de ser concebidos como un todo, la composición aporta argumentos geométricos y dimensionales al proyecto y resuelven tanto la razón del todo como de sus particularidades. En la genealogía de la composición es Deleuze -más conocido en los noventa por su obra sobre G. Leibnitz (*El pliegue: Leibnitz y el barroco*, 1989) - quien recoge en la obra anterior sobre el filósofo racionalista barroco B. Spinoza la idea de *composición como relaciones* entre entes e individuos, evitando en esta ontología la sustancia y sus objetivos trascendentes, en favor de una razón ética. La referencia clásica apelaba a las medidas del propio cuerpo, que podríamos encontrar en L. da Vinci, A. Dürero o Alberti - De Aesthetica-, que establecen reglas sintácticas para conseguir la armonía deseada. La descripción de Kaufmann apoya la idea de que estas sintácticas trascienden en el siglo XX en el sistema orgánico de Frank Lloyd Wright o el Modulor de Le Corbusier.

39 En Rykwert J., 1982, *Los primeros modernos: los arquitectos del siglo XVIII*. en Dialnet Plus, Accessed March 12, 2017. (editado por primera vez MIT Press, Cambridge, MA y Londres, 1980, pp. 469-470).

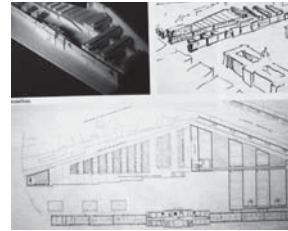
40 Pérez-Gómez, A., 1983, *Architecture and the crisis of the modern science*, Cambridge MA y London, pág. 311

41 Rowe, C., 1972, "Introduction" en *Five Architects*, New York: Wittenborn, y Rowe, C. y Koetter, F., 1978, *Collage City*, Cambridge, MA: MIT Press,

42 Tafuri, M., 1972, "Design and techno utopia" en Ambasz, E., 1972, *Italy, the new domestic landscape*, Nueva York: MoMA, y Tafuri, M., 1973, *Progetto e utopia, Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari: Laterza,



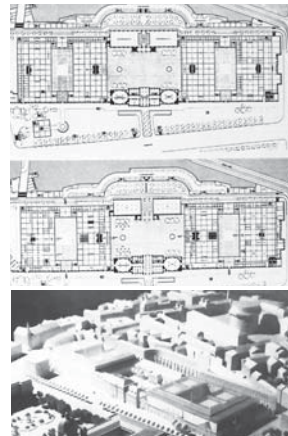
Durand, J.N.L. 1802-05 Principios de Composición Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique, Paris, en Pérez-Gómez & Pelletier, 1997, p. 300.



Herzog & De Meuron, 1990 Concurso para Museum Quartier Viena. Planta. Maquetas.



Ortner, L. 1990 Concurso para Museum Quartier Viena



Ungers, O.M., 1990 Concurso para Museum Quartier Viena

definición que se presentan superpuestas. La relación entre el contexto y el proyecto se establece, por tanto, mediante la sección, donde se tensa una definición formal de la obra.

La confluencia de numerosos equipos el Concurso del *Museum Quartier* - entonces convocado como *Messe Palast*, reconversión de los Establos Reales, 1987-1990-, evidencia la coexistencia y vigencia de diversos criterios proyectuales (compositivos y no compositivos), y al mismo tiempo anuncia un cambio de criterio asociado a un cambio generacional. La confluencia de numerosos equipos de arquitectos puede dar cuenta de la vigencia de los criterios compositivos en el proyecto en este periodo⁴³. Podríamos reconocer un proyecto más próximo a los criterios de disposición en las propuestas de Herzog & De Meuron, L. y M. Ortner, y A. Fellerer, de Fumihiko Maki, o del propio F. Riegler, frente al criterio compositivo basado en la modulación y trama de O. M. Ungers, H. Hollein o L. Vann-Schiffmann o frente a la confianza en la forma de F. Venezia y R. Moneo.

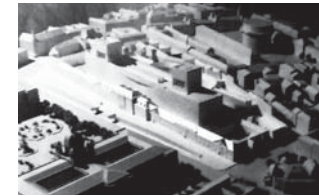
El concurso realizado en dos etapas, al que confluieron 88 propuestas de todo el mundo, no estuvo exento de polémica; premió a los jóvenes Lauridis y Manfred Ortner que acudieron a la segunda fase -en la que H. Hollain renunció a participar - con una propuesta completamente distinta a la de la primera⁴⁴. La fragmentación del edificio de su propuesta permitía absorber los cambios de palacio de congresos a barrio de los museos, con todas las demandas provocadas por los nacientes programas del circuito de la industria cultural, que incluirían a Viena en la red de nuevos museos ya iniciada en todas las capitales de Europa. La relación entre las edificaciones preexistentes, el patio de caballerías y la difícil relación topográfica con el barrio residencial *Laimgrube* determinaban la propuesta de cada proyecto y en su diferente resolución, propuesta o estrategia, pueden apreciarse muestras de incipientes cambios anunciados por parte de una nueva generación que quiere explorar otras prácticas.



Moneo, R., 1990 Concurso Museum Quartier Viena.



Hollein, H. 1990 Concurso Museum Quartier Viena.



Venezia, F., 1990, Concurso Museum Quartier Viena



Riegler, F. 1990. Concurso Museum Quartier Viena. Maqueta

43 Todo el material del concurso, desde las bases hasta las actas del jurado y las propuestas por ronda fue publicado como "Jahrhundert Project, Museum Quartier Wien" en Architektur Aktuell, nº137, Junio 1990 (fotografías del original en archivo)

44 En la preparación del Concurso estaba H. Zcsc, E. Brahnmias y H. Kunze, y en el jurado J. Stirling, M. Wilford, E. Giesel F. Oswald, R. Rainer, J. Kirawina, G. Domenig y H. Parson.



Riegler Riewe, 1994, ILETUG. Perspectiva 3ª versión. Graz.



Riegler Riewe, 1994, ILETUG. Sección longitudinal. Graz.



Riegler Riewe, 1994, ILETUG. Sección transversal. Graz.



Ábalos & Herreros, 2004. Learning Centre Competition. Sección. Lausanne.



Ábalos & Herreros, 2004. Learning Centre Competition. Alzado. Lausanne.

CONTRAPOSICIÓN - FORMA

Si algo caracteriza a la arquitectura como disposición es su *baja definición* formal, al menos en su acepción objetual y arquetípica - elemento, icono, modelo de representación, referencia simbólica o significante-. El debate sobre la forma es intenso y complejo en las décadas a estudio. La arquitectura como disposición se muestra y se argumenta frecuentemente desde la *disolución* de la forma o desde la *indiferenciación formal*. Se evita el carácter formal y arquetípico como argumento de relaciones estructurantes en la organización y distribución de espacios en la planta de un proyecto. La forma es en todo caso el resultado de estas relaciones. Por ello la forma en la arquitectura como disposición no desaparece totalmente, se manifiesta como una tensión, se reduce al mínimo pero sigue existiendo y se desvela en sección.

El argumento de la forma se construye en las décadas anteriores a las de este estudio, como antecedente de la continuidad del pensamiento estructuralista, que a través de estudios antropológicos y etnológicos de Claude Levi-Strauss (*La pensée sauvage*, 1962)⁴⁵, trabaja en la construcción de una epistemología científica del hombre y su comportamiento a partir de invariantes y analogías. Levi-Strauss o A. Rappaport encuentran una argumentación de gran influencia en la historia de la forma del entorno arquitectónico y urbano, por ejemplo, en la *Arquitectura de la Ciudad* (A. Rossi 1966). Es en este contexto de búsqueda de una validación científica donde es posible una lectura social y política de la forma como argumento de la estructuración tipo-morfología de la arquitectura y de la ciudad. Así lo hacen dos de las tendencias más identificables en ese momento dentro del debate sobre la forma: reconociendo la *forma como estructura de relaciones* (A. Rossi, G. Grassi y C. Aymonino), y desde una lectura que aún sostiene, ahora en clave neoliberal, los hallazgos y exploraciones formales del Movimiento Moderno, como en la arquitectura de los "Five" (P. Eisenman, M. Graves, Ch. Gwathmey, J. Hedjuk, R. Meier) y C. Rowe.

El debate en torno a la forma continúa en los años setenta y ochenta construyendo una narrativa propia, fundamentada en argumentos sintácticos, filosóficos y lingüísticos que se formulan a través de los proyectos y textos de P. Eisenman o B. Tschumi y D. Liebeskind. Coexiste con la reclamación de cierta "*consistencia formal*", que vincula los argumentos del proyecto con un determinado compromiso con lo compositivo, lo constructivo y como razón tectónica de la forma según exponen R. Moneo y M. Solá-Morales. Ya en los años ochenta, M. Hays critica en *Perspecta* nº21⁴⁶ el ensimismamiento de la forma: "*se ha proclamado la autonomía absoluta de la forma y su superioridad sobre las contingencias históricas y materiales, no en virtud de su poder en el mundo, sino por su admitida falta de poder. Reducida a forma, la arquitectura se ha desarmado desde el principio, para mantener su pureza aceptando su ineficacia social y política*"⁴⁷.

La arquitectura como disposición coexiste con un creciente desarrollo del formalismo en los años noventa, tanto desde exploraciones digitales de lo formal - G. Lynn, P. Schumacher, B. Van Berkel o A. Zaera-Polo-, desde la documentación de los procesos - P. Eisenman, B. Tschumi, C. Portzampacq, H. Hollein - o como mera expresión de resultados formales - F. Gehry, Coop Himmelb(l)au, G. Behnisch-.

Este despliegue de lo formal también es contestado por los coetáneos como S. Whiting y R. Somol. En el texto *Notas sobre el efecto Doppler*⁴⁸ recurren al filósofo canadiense M. McLuhan y su teoría de la comunicación para ilustrar en qué consistía una arquitectura de *baja definición*, que nosotros particularmente asignamos a la forma. En los medios de comunicación de alta definición como el cine, la información es concreta y la participación requerida es menor que en los de

⁴⁵ Se pueden citar también los estudios de A. Rappoport, *House Form and Culture* (1969), sobre la determinación de la forma en asentamientos, edificaciones y las implicaciones socioculturales que éstas conllevan incluso los estudios de M. McLuhan, *Understanding media: the extensions of the man* (1964), estudio sobre la antropología del lenguaje y su determinación de las formas de vida

⁴⁶ Hays, M., 1984, "Critical Architecture: between Culture and Form". En *Perspecta*, 21, pp.14-29, y Hays, M., 1998, *Autonomy in Architecture*, Oxford Encyclopedia of Aesthetics, V.III.: Oxford University Press, pp.182-185

⁴⁷ Hays recupera a Mies y su texto "*Nos negamos a reconocer problemas de forma, sólo problemas de construcción. La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino el resultado. La forma por sí misma no existe. La forma como objetivo es el formalismo; lo que rechazamos*", Hays, M., 1984. Op. Cit. P16. para subrayar la necesidad de una mayor consistencia entre el sentido cultural que contiene y proyecta la obra.

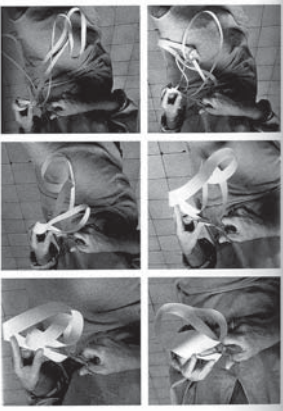
⁴⁸ Somol, R. y Whiting, S., traducido por Jesús Vasallo, 2008 "*Notas alrededor del efecto Doppler y otros estados de ánimo de la modernidad*" En *Círculo*, n. 145, (publicado inicialmente en *Perspecta* 33, 2002).

baja definición, la televisión por ejemplo, cuya información es multicanal y necesita de mayor implicación del participante. En una arquitectura de baja definición formal, el espacio aporta unas condiciones que requieren participación e implicación para completar el mensaje.

Junto a esta apelación a la participación para la definición de la *forma* que la arquitectura como disposición propone, es posible reconocer otra acepción de la forma que es referencia para la generación de arquitectos que trabaja desde la trastienda. R. Krauss describe en *Lo informe* (1997)⁴⁹ que es posible reconocer, en esta otra acepción de lo formal, el reconocimiento del *proceso* y la información *multicanal* que queda *contenida* en la obra, como en la fotografía de Ed Ruscha - Series sobre L.A. o Every Building on the Sunset Strip, (1966) - o en los cuadros de David Hockney - A bigger splash, (1967)-. Es posible identificar forma como proceso en el trabajo acotado de los drippings de J.Pollock sobre un tablero, o en la forma informe definida por las tijeras de Ligia Clark en *Caminhando* (1964) y en los moldes en los que Robert Smithson consigue dar también forma a lo entrópico⁵⁰.

En la arquitectura como disposición, la *baja resolución* de la forma se evidencia en planta como contención de un perímetro externo permeable, desde donde poner en valor el fondo - lleno de relaciones y de procesos - que se ha delimitado. En contraste con una idea de forma como *masa*, la forma contorno en planta es ligera, intensa, adaptable, fácil, vacía, proyectiva y fría⁵¹. Tal es el caso de la Planta de Tratamientos de Residuos de Valdemingómez proyectada por Ábalos & Herreros cuya planta industrial cuadrada se dispone para la optimización de un procedimiento de acceso a carga y descarga, cuestión que también determinara operativamente la forma de la Fábrica Cofares de J.A. Corrales, referencia para Ábalos & Herreros, y que a su vez podríamos ver en la indiferenciación formal del perímetro del Palacio de las Naciones de H. Meyer. En el caso del Instituto de Electrónica e Informática de Graz (Riegler Riewe) o de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes (Lacaton & Vassal) la forma en planta es aquella que define la parcela urbanística que delimita la actuación. Dentro de dichos límites la primera obra será completada por una seriación de barras indiferenciadas de laboratorios y despachos mientras que la segunda será colmatada por losas y rampas.

Es en la sección donde aparece "la forma", donde se organizan las relaciones tanto internas como externas. En ella se determina la relación topológica⁵² con el entorno y se desvela la consideración del suelo como un estrato con espesor, soporte *con forma* sobre el que los demás espacios se disponen. Esto puede apreciarse con claridad en el Proyecto de Valdemingómez de Ábalos & Herreros donde las diferencias de niveles topográficos son fundamentales para la separación de



Clark, L. 1964 "Caminhando".



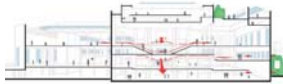
Clark, L. 1959 "Mandala Serie Cuerpos Colectivos".



Ábalos & Herreros, 2004. Estudio Gordillo. Sección y Alzado. Madrid

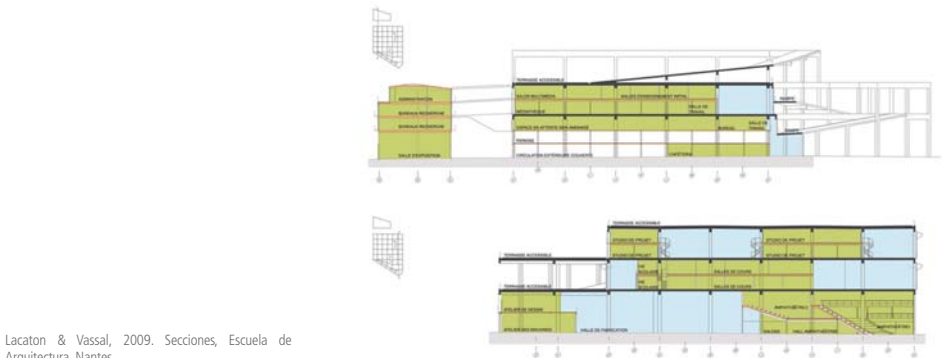


Lacaton & Vassal, 2001. Universidad de Artes y Ciencias Humanas. Sección. Grenoble



Lacaton & Vassal, 2010. Palais de Tokio. Segundo Proyecto. Secciones París.

Ábalos & Herreros, 2004. PRRUV. Secciones transversales. Madrid



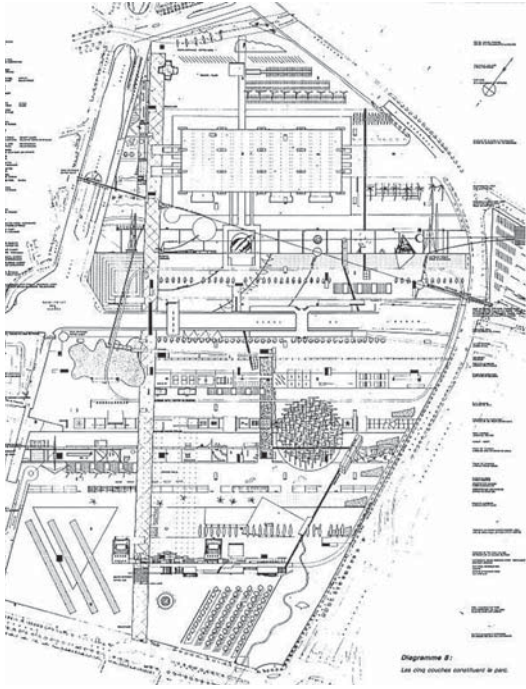
Lacaton & Vassal, 2009. Secciones, Escuela de Arquitectura, Nantes.

49 Ver en Krauss, R., 1996, "Informe without Conclusion", en The MIT Press, 78(Octubre), pp. 89-105.

50 Según Krauss, en Smithson, la entropía era más temporal que espacial, y su forma se contiene en cada proyecto, en los moldes que se construyen para contener cada proyecto. "Aunque él mismo nunca llevó su interés entrópico hacia la producción de moldes, Robert Smithson siempre había considerado la producción de moldes como una manera de teorizar la entropía, ya que había escrito sobre la corteza de la tierra, describiéndola como un molde gigante, testamento de olas de fuerzas destructivas que habían comprimido y congelado toda vida y los espacios necesarios para sostenerla. Smithson valoraba el registro histórico, como un derrumbamiento de mapas, los gráficos y textos del inexorable proceso de enfriamiento y muerte." Krauss, R., 1996, "Informe without Conclusion", en "The MIT Press. Smithson notó, claro, que el mismo acto de textualizar este material suponía re-incorporarle espacio, produciendo nuevas oposiciones y diferencias necesarias para abrir la superficie a la inteligibilidad de la lectura y la organización de la forma". Krauss, R., 1996.

51 Recogemos aquí las propiedades de la figura que se describen en Somol, R. "12 reasons to get back into shape" en Koollhaas R. & McGettrick, B., 2004, Content: OMA-AMO, Köln: Taschen, p.86-87

52 Estamos usando el concepto de topología en Banham topología, el uso de la geometría generada por la presencia del usuario y la traducción de ésta a la preeminencia de los elementos arquitectónicos de conectividad, circulación y relación entre interior y exterior.



Zenghelis, E. Koolhaas, R. 1980. Planta Diagrama Parque de la Villette, París.



Starret & Van Vleet 1931 Diagrama Sección Down Town Athletic Club, Nueva York.

CONTRAPOSICIÓN - DIAGRAMA

En cuanto a proyecto, la disposición no es un diagrama. Una nueva forma de anotación acompaña a la expresión de nuevos enunciados para la arquitectura en el cambio de siglo de representación de las nuevas atribuciones que adquiere el proyecto.

Es posible interpretar en los dibujos sintéticos, que indican una lógica de proyecto las primeras acepciones de *diagrama* en las formalizaciones de los concursos presentados por P. Eisenman para Cannaregio en Venecia (1978), incluso en los de B. Tschumi y R. Koolhaas para la ordenación del Parque *La Villette* (1982), y posteriormente para el plan de Lille (1988). La imagen de redes o dispositivos en Foucault y en Deleuze es utilizada por Eisenman y Tschumi para aproximarse a esta otra lógica operativa para el proyecto, que se presenta como un sistema, una seriación, una trama o un conjunto de programas y posibilidades. Los dibujos muestran que los proyectos se plantean en base a una lógica de redes, tramas o bandas superpuestas, donde se proponen elementos arquitectónicos singulares y cuyo espacio intermedio está aún por definir. Muestran la potencialidad del proyecto, apelan a la interacción y al desarrollo de la idea propuesta en un tiempo dilatado.

Se supera la idea de traza e índice⁵³ y es el programa, su apertura e indeterminación, el que completa, como un elemento arquitectónico más, el proyecto. La "*Congestión sin materia*"⁵⁴ como llama Koolhaas a esta nueva situación, anuncia un *principio de indeterminación programática* que elude determinismos formales y funcionales para conseguir poner en valor, desde el proyecto de arquitectura, un "*condensador social*"⁵⁵ un lugar para la interacción social y generación de acontecimientos. Estos precedentes demuestran una nueva forma de representar la arquitectura y paralelamente sostenerla en argumentos proyectuales.

El diagrama es descrito paralelamente por G. Deleuze y F. Guattari⁵⁶, en *The Diagram* (1993) y en *A thousand Plateaux* (1987), como sistema de poder según su valor de representación, de territorialización y de proyección. Como aclaran Deleuze y Guattari, los diagramas no son ni indicios, ni iconos, ni símbolos, ni una infraestructura ni una estructura abstracta trascendente, sino que "*construyen algo real que está aún por venir, un nuevo tipo de realidad una consciencia del poder sobre nosotros.*"⁵⁷

Para la arquitectura, el *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada* recoge una descripción de sus valores: "*Es precisamente en esa propiedad económica - sintética - donde radica su auténtico valor expresivo y operativo, al ser reproducciones casi instantáneas de factores complejos, capaces - a pesar del fuerte grado de reducción que presentan - de (re)producir y expresar una 'sugerencia de la totalidad'.* Como un médium, el diagrama juega un doble papel. Es un modo de notación (de análisis, de reconocimiento y de reflexión) pero también es una máquina de acción - generativa, sintética y productiva-"⁵⁸.

Esta evocadora imagen de proyección de una realidad, es naturalmente asumida en arquitectura, desmontando anteriores lógicas semánticas y formales de interpretación de la ciudad y territorio como pudieran ser las de Venturi o Rossi. La idea de diagrama también inaugura en los años noventa una posible lectura del territorio desde la información, donde se abre camino en forma de paisaje de datos, que pasa a ser casi el dictado formal de los proyectos.

⁵³ En los procesos *indéxicos*, signos y trazas de P. Eisenman, G. Lynn iniciaba su propia noción de diagrama, R. Somol reconocía en las *máscaras* de J. Hedjuk una primera acepción de diagrama trasladada a la arquitectura. Somol, R., 1996, "*One or Several Masters?*", en Hays, K. M. (ed). *Hejduk's Chronotope*, New York: Princeton Architectural Press, ponencia a un congreso presentada en 1993

⁵⁴ OMA escribe en 1983 el texto "*Congestión sin materia: concurso internacional para el Parque de la Villette*" (Koolhaas 1983), y reeditado por Iháki Ábalos en *Naturaleza y Artificio* (Ábalos, 2009) donde remarca el alejamiento de la tendencia pautada por los resultados del concurso: "entre tanto OMA, con una rigurosa falta de sincronización, estaba completamente absorbida por una preocupación doble: la imaginación programática -simple interés por el acontecimiento-, que parecía ser el objeto no realizado de una sección marginal de la arquitectura moderna, y por los fenómenos de Manhattan, que parecían ser su materialización occidental. Su síntesis contenía la promesa de una relación plausible entre arquitectura, la modernidad y la metrópolis" (Ábalos, 2009).

⁵⁵ En palabras del autor, "*la base del concepto formal, el principio de indeterminación programática permite cualquier mutación, modificación o sustitución sin perjudicar la hipótesis inicial (.). El concurso equivale a orquestar sobre el terreno metropolitano la coexistencia dinámica de actividades y a provocar una reacción en cadena de acontecimientos sin precedentes, al hacer que las actividades interactúen entre ellas. Dicho de otro modo, se trata de saber cómo concebir un Condensador Social a la escala de un parque, a partir de la congestión horizontal*" (Koolhaas, 1983).

⁵⁶ Deleuze y Guattari continúan la descripción: "Los diagramas deben distinguirse de los indicios, que son signos territoriales, pero también de los iconos, que pertenecen a la desterritorialización, y de los símbolos, que pertenecen a una deterritorialización relativa o negativa. Definida así diagramáticamente, una máquina abstracta no es ni una infraestructura que sea determinante en última instancia, ni una idea transcendental que sea determinante en una instancia suprema. Más bien juega un papel de piloto. La máquina diagramática o abstracta no funciona para representar algo real, sino que más bien construye algo real que está aún por venir, un nuevo tipo de realidad" (Deleuze & Guattari, 1987). Deleuze, G., 1993, "*The Diagram*", en *The Deleuze Reader*. Nueva York: Columbia University Press.

⁵⁷ Deleuze, G. & Guattari, F., 1997, *Mil mesetas : capitalismo y esquizofrenia* [4a ed.], Valencia : Pre-Textos. p.142

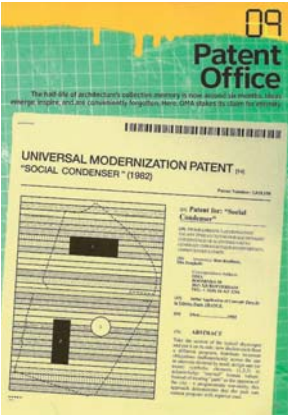
⁵⁸ Gausa, M., 2001. op cit., p.162

Tanto S. Allen en *Diagram Architecture*⁵⁹ como S. Kwinter señalan las referencias a la anterior generación - Tschumi, Koolhaas, Ito - para ejemplificar en la arquitectura de MVRDV o Kazuyo Sejima⁶⁰ una lógica diagramática donde las constricciones de la realidad no se incorporan como complejidad, sino que son reformuladas a través del diagrama con sencillez, sin buscar su significado, refiriéndose a la inmediatez de las formas simples y a la literalidad del programa, frente a los dogmas del funcionalismo.

Concursos y proyectos argumentados desde esta lógica diagramática devienen en determinaciones formales y construcción real de los diagramas como arquitectura, cuya razón programática prevalece frente a lógicas técnicas, estructurales o materiales. Esto es visible en proyectos de R. Koolhaas, MVRDV, Christiaanse, Neutelings, West 8, y es paradigmático en el Pabellón de los Países Bajos para la Exposición Universal de Hannover 2000 de W. Maas. S. Allen, en la confianza en el programa, describe este proyecto como una arquitectura que se “comporta” como un diagrama, indiferente ante los medios utilizados para su construcción. La profundidad se ve desplazada por la inmediatez, y el significado por los efectos de sus superficies materiales. Es una arquitectura con los máximos efectos performativos con los mínimos medios arquitectónicos⁶¹, que S.Allen reconoce en MVRDV como indiferente a los medios y en SANAA, como obsesionada por el preciosismo. Ambas alejadas de la actitud pragmática y operativa que queremos caracterizar.

Por lo tanto y en el sentido antes descrito, la arquitectura como disposición no podría entenderse como arquitectura diagramática. Si bien comparte el interés por la apertura del programa, la sencillez de los medios y la preocupación por la *performatividad de sus efectos*; la arquitectura como disposición evita toda literalidad en la traslación del diagrama a la arquitectura, toda sofisticación y mecanización de los elementos arquitectónicos que expresa el programa. Así es incluso posible advertir importantes diferencias en la forma de representar de la arquitectura diagramática y la que señalamos como disposición. En ésta, los dibujos que expresan una forma de trabajo no son diagramas, son apuntes pragmáticos que encajan programas, tienen ya forma y pautas con los que miden el espacio que se está diseñando.

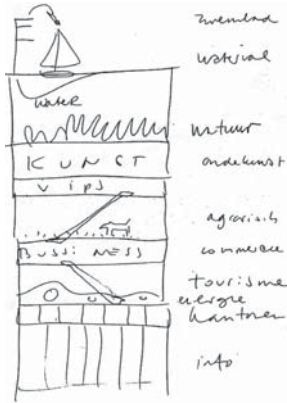
La lectura del territorio en Ábalos & Herreros es un collage de texturas y superficies, no un campo de fluidos, relaciones topográficas diagramadas o un paisaje de datos que argumenta la forma del espacio. Y por ejemplo, en los planos y alzados de los Institutos de Informática y Electrotecnia de Riegler Riewe, las líneas apenas designan una traza que asume la definición de un espacio, su borde interior y exterior, pero no es diagrama. Estas líneas, al contrario de lo que insiste Allen sobre las del diagrama, verdaderamente no pretenden significar nada. Esta sencillez e inmediatez de los dibujos, sólo quiere recoger la pauta general del espacio, dado que la representación del dibujo de obra y construcción -los dibujos de detalles constructivos, de casas comerciales adaptadas - determinará la materialidad final de sus espacios. El programa no es el argumento, se atiende para determinar la dimensión y cualidad necesaria. En paralelo al desarrollo de Eurolille



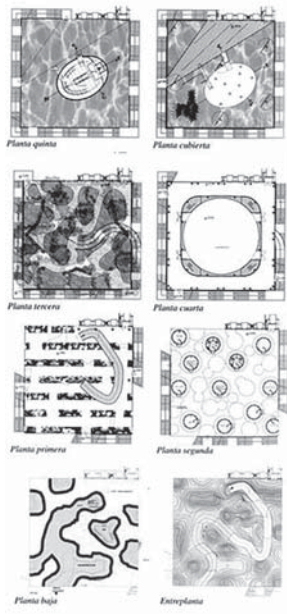
OMA, Koolhaas R., 1982, *Patent for Social Condenser* which is initially applied in Parc de La Villette.



Gausa, M. 2001. Diccionario Metapolis. Def.Diagrama. Diccionario Metapolis de la Arquitectura Avanzada, Barcelona. Actar



MVRDV, 2001. Pabellón Holandés Expo Hannover 2001. Sección del diagrama de programa de usos.



MVRDV, 2001. Pabellón Holandés Expo Hannover 2001. Plantas de usos.

(1989 y siguientes) de OMA-Rem Koolhaas, Riegler Riewe desarrollan algunos ejemplos de estas arquitecturas como *disposición urbana* como el concurso de European 1 (1989) en Amsterdam, el proyecto de Inffelgründe (1994-98), o la propuesta para la IBA de Berlín (1999).

Las publicaciones de arquitectura han sido siempre de gran influencia y trascendencia en la generación de un discurso que adaptara la reflexión crítica y la producción de obras coetáneamente. En España, los textos recogidos en las Revistas Arquitectura Coam, Quaderns, A+T, y Circo, Fisuras, bau, Rizoma, Exit, WAM, ACTAR y Seminarios como *"La otra mirada, la acción crítica como reactivo: Posiciones contra crónicas"* (Barcelona diciembre 1997), son en aquella etapa germinal, el lugar de difusión de los ensayos que desde esa *trastienda* devienen finalmente en proyecto y a veces en obra construida, donde poder revisar los conceptos de partida.

Con el antecedente de OMA (X,S,M,L,XL, 1995), la necesidad de glosar y generar un compendio de conceptos y términos que, a partir de entonces, redefinieran la arquitectura a la que se refieren, parte del cometido reflexivo de equipos de arquitectos en España que instituyen *Laboratorios, encuentros y editoriales*⁶². Publican en forma de diccionario las nuevas acepciones de términos hasta entonces asumidos, conscientes de que la cultura desde la cual se redefinen es sustancialmente distinta a la que les había otorgado su anterior significado. En esta línea, se recoge el término disposiciones, en el artículo *Distribuciones-Disposiciones-Dispositivos*. M. Gausa describe dos conceptos que estructuran la idea de arquitectura como disposición, *"la superación de la idea de orden como "control" y la idea de forma como "figuración"*⁶³. Frente al despliegue de organizaciones y composiciones de elementos fragmentarios y discontinuos de la década anterior, entender la organización -orden - como una pauta que no impone nuevas reglas, sino que se adapta con facilidad, se convierte así en un recurso proyectual posible, que toma forma sin significado, sin figuración.

La imagen que M. Gausa traslada de disposición es esencialmente *"dinámica"*⁶⁴, como organización y movimiento que atiende a unas pautas internas, aparentemente arbitrarias, pero cohesionadas por unas reglas elementales y una *"voluntad o lógica"* de decisión. Sin embargo, la descripción de la disposición como actitud, como capacidad y disponibilidad supone un conjunto de relaciones de difícil traslación a la definición de un proyecto de arquitectura. Cuando, guiados por la disposición móvil, fluctuante y dinámica - dispaciones, en Gregg Lynn, Ben van Berkel, dispersiones, en Deleuze y José Antonio Sosa-, las ideas de continuidad, fluidez y conectividad toman forma, pasan a ser un nuevo significante de los contenidos evidentes que presuntamente no querían determinar. Por eso, en arquitectura como disposición, deslindamos aquellas descripciones cuyo dibujo deviene, paradójicamente en control y figuración. Compartiríamos pues las definiciones sobre el orden u organización que es *"capaz de atender a lo particular - lo local - y lo general - lo global - a un tiempo"*; *"un orden capaz de simultanear informaciones dispersas*

62 Editan entre otros Gausa, M., 2001, *Diccionario Metapolis arquitectura avanzada*. Barcelona Actar.
63 Gausa, M., 2001, *Distribuciones-Disposiciones-Dispositivos*, en Fisuras, Vol11. «Enredados», pp.48-67.
64 "Disposición como configuración posicional como combinación de posiciones - o posicionamiento(s) - en el espacio dinámico, esto es, como formación (dinámica) más que como forma (estática) (...)Entendemos, pues por "disposiciones" estructuras dinámicas de distribución y/o de ocupación que, a pesar de la aparente impresión de desorden o arbitrariedad que transmiten, poseen - como otras formas autogeneradas existentes en la naturaleza - lógicas básicas propias (no predeterminadas) ajustadas a reglas de formación y concertación a menudo elementales". Disposición, también, como "decisión operativa" (orden instrumental) en alusión a ese vector interno ("lógica genérica" o "patrón/criterio evolutivo") presente en tales estructuras (orden): "lógica de decisión", pues, pero también "voluntad de decisión". Disposición como "forma" y como "orden" pero también como "aptitud" (preparación para la acción) y "actitud" ("estado de ánimo para la acción). Lógica activa y activadora" Gausa, M., 2001, op. cit. .p.54

59 Allen, S. & Kipnis, J., 2009, *Practice : architecture technique representation*, Kentucky, USA: Routledge.p.53-56
60 "La frescura de la arquitectura de radica en el hecho de que estos procesos tan contradictorios como complejos son tratados con la mayor brevedad. Ella ordena las condiciones funcionales que ha de llevar el edificio en un diagrama último del espacio, e inmediatamente con vierte este esquema en realidad. Razón por la que el proceso habitualmente conocido como proyectar es en su mayor parte inexistente en su trabajo. En su caso, la convención arquitectónica a la que nosotros llamamos proyectar sólo es aplicable al diagrama del espacio. Incluso los detalles del edificio son poco más que una adaptación utilizada como parte del propio diagrama " Toyo Ito, 1996, "Arquitectura Diagrama ", en El Croquis Vol. 1, Nº. 77, 1996, págs. 18-24.
61 Allen, S. & Kipnis, J., 2009, op cit.p.56

y diversas y, por tanto, comprometido con la pluralidad y la heterogeneidad". "Un orden que no ya con resultados absolutos, "exactos" e invariables - únicos - sino con combinaciones abiertas de resultados", pero no la solidificación de estas relaciones"⁶⁵. M. Gausa compendia aquí el conjunto de relaciones que responden a lógicas genéricas, -abstractas, y a estímulos particulares, contingentes. Son relaciones que se dan en torno a dicho orden, pero que no lo configuran.

Hay multitud de referencias a las acciones que nacen de este despliegue: propagación difusa, geometrías deformables, elásticas e irregulares, espacio de informaciones que en una dinámica global evocan una realidad con-formada, cuya forma solidifica estas geometrías. Para Gausa "las disposiciones como trayectorias espaciales que fluctúan, cambian, se estremecen y alteran", "las geometrías compactas dan paso a otras más dispersas, dinámicas e irregulares"⁶⁶. Describe los procesos que se dan en estas disposiciones, y que muestran un atractivo panorama de complejidad al que muchos proyectistas rápidamente aluden: Concentraciones, dilataciones, ocupaciones, apropiaciones, agrupamientos, espaciamientos, distanciamientos, enlaces, reacciones, acontecimientos internos o eventos, así instauran un vocabulario que amplía el imaginario cuya formalización material en el proyecto resulta literal y en ocasiones evidente.

La aproximación hacia la traslación al proyecto que se propone en el texto es situar unos "dispositivos, inductores de proceso, trayectorias sintéticas y diagramas evolutivos, mapas compresivos, estratégicos y tácticos"⁶⁷. El fin último de estos dispositivos y redes propone reaccionar ante el lugar al que llegan y "activarlo". Esta lectura operativa hace posible para M. Gausa un análisis desde el que interpretar la ciudad y sus conurbaciones, como "capas, redes, y fondos", que son finalmente trasladados como datos, y es desde estos datos desde donde se intuyen dinámicas y programas para el proyecto "capaces de trasladar la misma lógica de encadenamientos imbricaciones y entrelazamientos lleno-vacío-enlace o edificación-paisaje-infraestructura (...). Es una ciudad no ya elegante sino, sobre todo, excitante por estimulante, por activa, por animada, por informal e informacional"⁶⁸. El panorama descrito alude al conjunto de sensaciones que podría aportar un lugar así, pero no parece que definir todo ello desde el proyecto sea lo que se busca.

Entenderíamos pues esta aproximación a lo llamado disposición o distribución diferente a lo que llamamos disposición. Una de las cuestiones más interesantes es cómo estos procesos así tipificados conducen a hábitos, comportamientos esenciales, que generan una especie de "código invisible", un comportamiento sensiblemente regular, pero que es débil, frágil y que se distorsiona por la acción de incrementos de información, de densidad, o presencias seductoras.

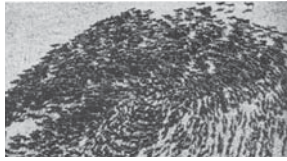
Es posible por tanto encontrar en estos hábitos las relaciones no proyectadas, aunque sí albergadas por una arquitectura como disposición, propone un nuevo espacio versátil, pero conformado por un patrón o pauta que evoluciona y es perfectible, ensamblable, que contiene ese "estado de ánimo para la acción". El proyecto como disposición se formula hacia una posición más estática, donde lo que no se construye es lo que se hace fluido y móvil, busca razones técnicas y constructivas sencillas sobre las que asentarse, cuya forma no conforma el espacio, sólo lo contiene.

65 Gausa, M., 2001, Op Cit. 55

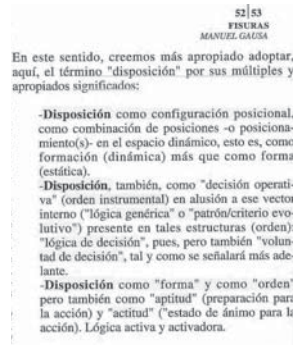
66 Gausa, M., 2001, Op Cit. 55

67 Gausa, M., 2001, Op Cit. 56

68 "Pese a la interpretación a priori contingente y específica, se traducen en un análisis de paisaje de información: topográfica biológicas económicas, culturales, poéticas) y redes (infra) estructurales de intercambio (de transporte de energía de difusión de comunicación, y movimientos demográficos o financieros, etc.)." Gausa, M., 2001, p Cit. 56



Gausa, M. 2001. Fisuras nº 11. imagen que acompaña al concepto de diagrama.



I- Dynamic systems and arrangements

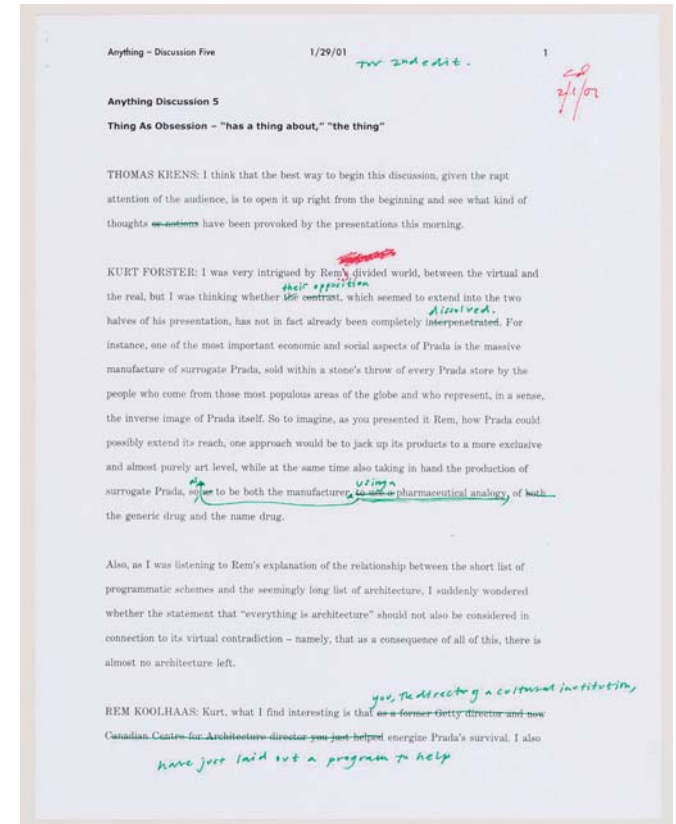
We'll handle here now "another" possible kind of order more undisciplined and complex. An order, capable to attend to the particular -the local- and the general -the global- at the same time. An order able to combine disperse and diverse informations and, therefore, compromised with plurality and heterogeneity, an order that would give special protagonism to the strength of the individual not as an autonomous episode -unlinked- but as a possible interweaved, interactive singularity. Such a condition, paradoxically irregular and regulated at the same time, would translate, in fact, the undetermined nature of dynamic systems, which, we know, structure our universe and which operate not only with absolute results, "exact" and invariable -unique- but also with open combinations of results.

2.3. POSICIONES CRÍTICAS Y DISCURSIVAS COETÁNEAS

POSICIONES CRÍTICAS Y DISCURSIVAS COETÁNEAS

La arquitectura como disposición se define como una acción proyectual que aúna la reflexión teórica y la acción proyectual en lo que en la última década del siglo XX es designado como práctica arquitectónica. Esta acepción, ahora frecuentemente utilizada y asumida, describe distintos modos de entender la tarea profesional del arquitecto, que se diversifica en estas décadas de cambios económicos y políticos, demandando una descripción acorde en círculos académicos y medios de difusión.

La teorización sobre el proyecto de arquitectura y su crítica, en paralelo al relato de una condición cultural distinta, ocupa visiblemente el debate en Europa y en Estados Unidos durante varias



Declaraciones ANY discusión 5.
Correcciones en tinta roja: Cynthia Davidson.
Correcciones en tinta verde: Thomas Weaver.
Anyone Corporation Fecha: 2000-01
Descripción: documento de 11 páginas.
Canadian Center Architecture

décadas desde los años setenta y pone en crisis los valores paradigmáticos del Movimiento Moderno que se mostraban anteriormente en arquitectura y urbanismo.

La implicación mutua de la filosofía y el entendimiento crítico de la arquitectura, supone desde la posguerra, la revisión del marco de referencias epistemológicas, antropológicas, sociológicas e históricas. A su vez, el enjuiciamiento de la Modernidad y la reestructuración del propio pensamiento filosófico - positivismo, marxismo, filosofías de la subjetividad, fenomenologías y existencialismos - acompañan a la reformulación de la arquitectura y sus implicaciones sociopolíticas. Cada vez de forma más compleja, como argumentan en *el* advenimiento de la posmodernidad J.F. Lyotard y G. Vattimo⁶⁹, es posible ir desgrendando las consecuencias sociales y culturales de esta posmodernidad que anunciaba C. Jenks⁷⁰ y recoge F. Jameson⁷¹ en distintos textos.

Frente a este desbordamiento de lo crítico, en los años noventa, el problema del significado como esencia de las arquitecturas discursivas, se rechaza explícitamente: *"el significado, terrible palabra aplicada a la arquitectura, no ha dejado de atormentar a críticos y arquitectos a lo largo de siglo, pero desde los 60, como consecuencia del intento de trasladar los logros del estructuralismo lingüístico a la arquitectura, ha invalidado la discusión disciplinar"*⁷².

En dicho contexto, la arquitectura como disposición va a generar sus propios enunciados, otra manera de narrar⁷³, evitando los debates sobre la criticidad, sobre lo discursivo, lo pos crítico o lo proyectivo, y elaborando con nuevos léxicos y nuevas formas de editar, nuevas formas de exponerse.

Algunos trabajos en los años noventa en Europa occidental y central, transitan por un amplio campo de experimentación en el proyecto. Inmersos aún en la difícil coexistencia de la producción posmoderna, su profunda crisis, el desarrollo de discursos totalizadores de-constructivos y postminimalistas, unos equipos de arquitectos centran las bases de su proyecto en el arraigo al contexto y el lugar, otros en el inicio de la arquitectura digital o paramétrica, otros en la contención del rigor formal, y otros exploran la arquitectura en cuanto a práctica material, en oposición al discurso lingüístico anterior.

69 En *La Condición Postmoderna* (1979) Lyotard describe cómo la superposición de diferentes paradigmas y metarrelatos hace difícil una narración o interpretación de la cultura postmoderna. La crítica despliega una intensa reflexión sobre el signo en la historia, el *significante* y el *significado*, atado al paradigma lingüístico que proponía Saussure donde cualquier proceso u objeto cultural está sometido a una relación interna de dependencia entre significante y significado. Al entenderlo en términos de lenguaje, la realidad queda sujeta al proceso de *comunicación* y *significación* que determina su entendimiento y a la manera de proponer nuevas realidades desde la arquitectura.

70 Jenks, Ch., 1987, *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, Rizzoli, y Jenks, Ch., 1986, *What is Post-Modernism?*, Academy Press.

71 Jameson, F., 1984, *El postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío*, 1991 Traducido por José Luis Pardo. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Ed., London: New Left Review. I (146). July-August 1984.

72 Abalos, I., Hereros, J., 1997, "La piel frágil", en *Áreas de impunidad: = Areas of impunity*, Barcelona : Actar, D.L. 1997.

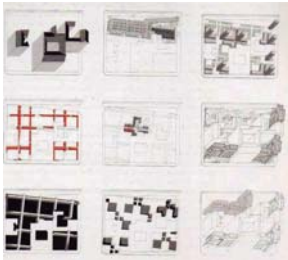
73 Juan Herreros se ha referido así a Lacaton & Vassal en *el Croquis* 177/178 (2015) para puntualizar que, otra forma de hacer arquitectura implica otra forma de describir y pensar las cosas. Es posible hacer extensiva esta reflexión a los propios Abalos & Herreros, Riegler & Riewe, y otros miembros de esta generación de la trastiendaeuropea. "Narrar diferente es una necesidad en el momento en el que algunas arquitecturas quieren instalarse en el mundo buscando una sintonía sensible con ciertos ingredientes casi intangibles. Una arquitectura como proponía Toyo Ito en su ensayo "Vortex and Currents" no se sitúa frente a la corriente ni pretende cambiar el rumbo sino fundirse en ella y discurrir en comunión con su cauce" Herreros, J., 2015. "Nada Excepcional. Siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton & Vassal", y Rivkin, A., 2015, "Espaciar el horizonte post-mediático de la obra de Lacaton & Vassal", en *el Croquis*, 177-178(Lacaton & Vassal), pp. 33-47.



OPPOSITIONS. Nº1, 1973, portada primer número.



ANY, 1993. Portada.nº0



Eisenman, P. 1978-88. *The city of artificial excavation* 1978-1988. Berlin. Entrega del Concurso Internacional restringido "South Friedrichstadt as a Place to Live and Work" Internationale Bauausstellung 1984.



ANY, 2000. Portada.nº25-26 Being Manfredo Tafuri Febrero 2000

Recorreremos brevemente qué es lo que la arquitectura como disposición desdénia, rechaza o simplemente no contempla, en una aproximación a sus temas de indagación.

Como hemos adelantado, es manifiesto el desgaste de los debates teóricos del periodo 1975-1995, que no reflejan la realidad y no se muestran operativos ante los cambios culturales políticos y económicos que se consolidaban hacia el fin de siglo. En Norteamérica el trabajo crítico de P. Eisenman desde el *Think Tank Institut for Urban Studies en Nueva York* (1968-1984), caracteriza la posición disciplinar cuyos paradigmas no son la relevancia antropológica o popular ni la tecnológica ambientalista en torno a la arquitectura, sino que es a través de la universalidad del *lenguaje de la forma* como la arquitectura alcanza una deseada autonomía. Eisenman y Hedjuk fundamentan la especificidad y autonomía de la disciplina en la investigación y experimentación formal, la transmisión de significado y la comunicación y enuncian un nuevo marco cultural en textos como *"The end of Classical, the end of the begining, the end of the end"* (1984)⁷⁴. El discurso torna a la deconstrucción de dicha comunicación, desde donde ensayar una nueva a-significación y decodificación de la forma⁷⁵.

La edición de los textos de Tafuri⁷⁶ denuncian y avivan un debate sobre dicha autonomía lingüística, y el ensimismamiento de la arquitectura de los "rigoristas compositivos" como Eisenman, Hedjuk o Gaves, de Hollein, Venturi y Scott-Brown, los reveladores de las contradicciones de los signos y significados del lenguaje arquitectónico cuando se sumergen en la realidad. Tafuri sitúa esta arquitectura en *el tocador ("dans le boudoir")*, demanda un rigor histórico, político y social en la crítica arquitectónica que resuelva la dialéctica entre forma y cultura planteada por la teoría crítica marxista de Georg Simmel y Georg Lukács, y que el propio Tafuri introduce en la arquitectura.

Estas posiciones sobre la autonomía de la arquitectura basada en la filosofía y la lingüística, así como la fundamentación crítica de la arquitectura apoyada en lo social, lo político y lo económico, construye un discurso propio, y muestra numerosas contradicciones y un alejamiento de los asuntos reales con los que trabaja el proyecto de arquitectura que resulta inaceptable en un contexto metropolitano y territorial cada vez más cambiante.

Michael Hays resume en la introducción *Oppositions of Autonomy and History* (1998) cómo la disciplina ha sido absorbida y agotada por el proyecto de la criticidad y no ha resuelto *"la contradicción esencial entre su autonomía y su auto-organización en un cuerpo de elementos y operaciones que separa elementos formales y operacionales de cualquier lugar y de cualquier tiempo, y su contingencia incluso determinación por, fuerzas históricas que existen más allá de su control que subsume las preocupaciones "formales, socioculturales y políticas" en una dialéctica que todo lo abarca"* ⁷⁷.

74 La versión en español aparece en *Arquitectura Bis* 48, Eisenman, P., 1984, "El fin de lo clásico. El fin del comienzo, el fin del fin."

75 Sobre ello, G. Lynn critica al conjunto de arquitectos de forma tajante y categórica, contra la arquitectura discursiva y semántica diciendo que "sólo hay dos tipos de arquitectos: el primero dejará mensajes; el segundo huellas. M.Graves dejará huellas, como en la casa Hanselmann (1967), pero ahora deja mensaje; R. Venturi siempre ha sido mensajero, B. Tschumi deja huellas, Peter (Eisenman) es un trazador, como aquellos cuyas identidades asumí en diversos momentos, A.Loos y G. Terragni. ... Si tanto Eisenman como Graves pueden plantear contradicciones internas fluctuando entre la abstracción formal y el historicismo representacional ¿Cuál es la diferencia entre la huella y el signo?" (Davidson 2006) en *Tras el Rastro de Eisenman*, Akal, Madrid, 2006.

76 Tafuri, M., 1974, "L'Architecture dans le boudoir: The language of Criticism and the Criticism of Language" en *Oppositions* 3; luego editado en Tafuri, M., 1980, *La Esfera y el Laberinto, vanguardias y Arquitectura de Piranesi a los setenta*, y Tafuri, M., 1980, *Viena Rossa. La política residencial en la Vienna Socialista*.

77 Hays, M., 1998, *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. Princeton Architectural Press, p.IX

El final del siglo XX precipita la compilación de diferentes antologías⁷⁸ de textos críticos que ilustran la relevancia del debate de la crítica arquitectónica. Esta voluntad finisecular de glosar y seleccionar puede responder a la inercia *museizadora* e historiadora, como argumenta S. Lavin⁷⁹, pero aporta fuentes clarificadoras de los términos, ideas y formas de pensamiento específicas con que la arquitectura debe construir su discurso, como sostiene M. Hays, en la introducción a su antología *Architectural Theory since 1968*⁸⁰ (1998).

La cuestión de la proclamada autonomía de la arquitectura y la posibilidad de reconocer a través de las obras la vinculación necesaria entre el discurso, la forma, la realidad metropolitana y el contexto cultural en que se desarrollan, va a encontrar en la relectura de algunas obras de la modernidad una respuesta plausible. Frente a la crítica de Tafuri o Dal Co a edificios como el Seagram⁸¹, incluso frente a la lectura de Koolhaas de Manhattan, M.Hays en *“Architecture: Between Culture and Form”* (Perspecta 21, 1984) expone la posibilidad de entender una arquitectura que, siendo crítica con la cultura dominante de su tiempo, generando una propuesta formal “refleja” las contingencias del lugar y las formas de producción de su tiempo, a través de los proyectos de Mies van der Rohe para *Friedrichstrasse*.

Ya en la *ANY Conference* de 1994 celebrada en el *Canadian Centre for Architecture* en Toronto Rem Koolhaas advertía *“el problema en el discurso predominante de la crítica arquitectónica es reconocer la incapacidad de que la arquitectura, en su más interna motivación no puede ser crítica”*⁸². Su discurso propone una mirada de evaluación pragmática consciente de las relaciones políticas y económicas, incluso logísticas, a las que está sometida la arquitectura, así como de la arbitrariedad interna que contiene toda creación. Es la nueva generación de contenidos, de programas y de discursos lo que sustituye a la criticidad como argumento e inserta a la arquitectura en la dinámica finisecular contemporánea. Se genera así un nuevo marco de producción de contenidos como argumento para el proyecto, que incorpora la arquitectura a la creciente producción cultural y mediática, que influye de forma determinante en la polarización entre escuelas y publicaciones norteamericanas y europeas.

Ya el seminario *Thinking the Present* (1989) celebrado en Harvard, y el debate *Anyone* (1991) convocado por ANY⁸³(Architecture New York), cuestionan el debate crítico y discursivo, y ponen en evidencia cómo las retóricas sintácticas de Eisenman, la americanización populista de Venturi, las heterodoxias retóricas de M. Graves, las elucubraciones postmodernas que Jenks⁸⁴ había descrito, eran incorporadas por grandes firmas norteamericanas - K.P.F., S.O.M., I.M., Pei, Coob, Freed and Partners - en forma de elementos estéticos simples, que leídas con mentalidad de *developer*

78 Incluyendo Joan Ockman, *Architecture Culture 1943-1968*; K. Michael Hays, *Architecture Theory Since 1968*; Neil Leach, *Rethinking Architecture*, y Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture*.

79 Lavin, S., 1999, *Theory into History; Or, the Will to Anthology*, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, No. 3, *Architectural History* 1999/2000 (Sep., 1999), pp. 494-499

80 Hays, K.M., 1998, *Architecture theory since 1968*, Cambridge, Massachusetts MIT Press. También son reseñables al respecto Gandelsonas, M. y Morton, D., 1980, *“On Reading Architecture”*, en *Signs, Symbols and Architecture*; Broadbent G. (ed.) y Colquhoun, A., 1980, *“From Bricolage to Myth, or How to Put Humpty-Dumpty Together Again”*; en *Signs, Symbols and Architecture*, New York, (Original publicado en *Progressive Architecture* 53, marzo 1972; Agrest, D. y Gandelsonas, M., 1980, *“On Practice”*, en *A+U* 114.

81 Tafuri, M. y Dal Co, F., 1979., *Modern architecture*. New York: Rizzoli,

82 Rem Koolhaas, citado por Beth Kapusta, en el *The Canadian Architect Magazine* 39 (Agosto 1994).

83 Tres días de conferencias en diferentes sesiones y a las que acudieron P.Eisenman, F. Gehry, A. Isozaki, R. Koolhaas, Rafael Moneo, y los filósofos J. Derrida, K.Katani, R. Unger y los críticos F. Dal Co, F. Jameson, J. Kipnis, J. Rachman, I. Solá Morales, R. Somol, A. Vidley y Kk. Fosters, director de la fundación. - Libeskind y R. Krauss ausentes-.

84 Jenks, Ch., 1977, *The language of Post Modern Architecture*. New York: Rizzoli.

se ajustaban en la práctica a las leyes de la economía y del marketing, hasta convertir iniciales presupuestos “críticos” en cánones acrílicos a explotar en el mercado.

Paralelamente, el trabajo que se presentaba en los *escaparates*, entendido aquí en contraposición con la idea de *trastienda*, desde las escuelas norteamericanas que lideraban el discurso, se produce en numerosos concursos convocados en la década de los ochenta en Europa - R. Meier, D. Libeskind, P. Eisenman, R.Venturi Gwathmey, M. Graves - alguno de los cuales hemos visto protagonizando el congreso UIA en Barcelona en 1996, acompañados de la intensa producción teórica de arquitectos emigrados ‘europeos’, K.Frampton, M.Gandelsonas, Moneo, A.Vidler, C. Rowe y el propio M. Tafuri. Éste es el escenario más visible para la más joven generación de arquitectos que trazan sus carreras profesionales en los noventa y comienzan a ensayar otras formas de hacer arquitectura que declina el interés por el discurso en arquitectura.

CONTRAPOSICIÓN PROYECTIVA O POST-CRÍTICA.

El ensimismamiento de la teoría y la reflexión sobre la arquitectura y la dificultad de vincular los numerosos enunciados y definiciones que describen una nueva forma de observar la realidad y las lógicas de proyecto, inauguran un nuevo debate definido como lo pos-crítico, lo proyectivo, lo performativo. De nuevo desde Norteamérica, y desde los foros editoriales de *Perspecta*, comienza a ser enunciada en los noventa por S.Kwinter, J.Kipnis, Mi. Spears, St.Allen, S.Whiting y R.Somol, una forma de aunar teoría y práctica. Como alternativa al paradigma predominante, se propone abandonar la crítica, el discurso y ocuparse en lo que llaman arquitectura *proyectiva*, que propone trabajar desde la especificidad de la profesión, de la experiencia del proyecto, de una práctica material basada en la sencillez y que requiere del usuario y observador para completarse⁸⁵. La alternativa propuesta por Somol & Whiting es la *arquitectura proyectiva*, que se caracteriza por superar la condición crítica o discursiva⁸⁶, y trabajar desde el proyecto como herramienta específica capaz de atender las circunstancias y contingencias propias de la profesión - materialidad, práctica, producción, espacio - y generar *proyecciones*, escenarios alternativos.

Whiting alienta a una *actitud proactiva*, evitar la "crítica a la crítica" como *resistencia y negación* en la lógica *adorniana* según habían hecho Hays o Eisenman, e incorporar el *proceso de hacer* no como resistencia sino como *práctica crítica*. Es en la práctica donde se produce la reflexión sobre el proyecto, así se resuelve la distancia entre la teoría y la sociedad, sin perder la especificidad del diseño arquitectónico y propuesta técnica. Por ello el proyecto no requiere menos sino *más* definición formal: "*nuestra capacidad de experto reside en definir formas, espacios, materiales, no debemos temer los resultados ni las subjetividades*"⁸⁷.

Frente a la *críticidad*, la propuesta *proyectiva* incorpora una posibilidad de asumir la individualidad específica del arquitecto como *experto*, que proyecta su *entorno cultural*, contingente, que asume el proyecto medioambiental y político, generando una *experiencia espacial* que permite múltiples interpretaciones de intelectuales y del público, que garantizaría su inserción en la realidad. La oposición tradicional entre arquitectura como un servicio público, que demanda una implicación social, en la tradición moderna, y la arquitectura como una forma autónoma de arte, apelando bien a las bellas artes o las vanguardias, según en qué cultura se desenvuelva, resulta, para estos equipos de arquitectos, salvable como "práctica".

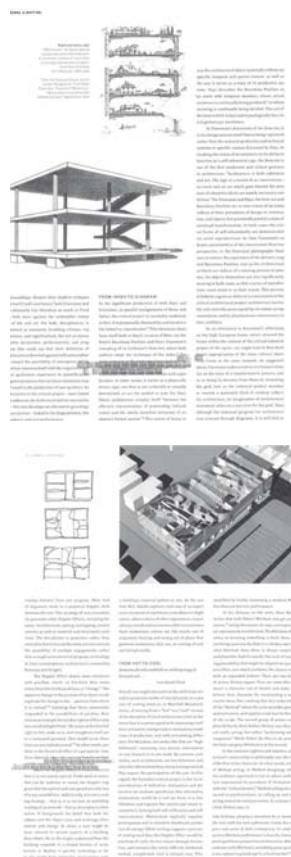
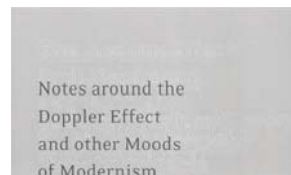
Arquitectura proyectiva es de *baja definición* como Somol y Whiting ilustran comparándola con los *low-definition media* de con que Marshal Mac-Luhan discrimina los medios de comunicación, como la televisión frente al cine⁸⁸, se trata de una práctica material fría, fácil, relajada, participada y contingente.

85 Somol, R. y Whiting, S., traducido por Jesús Vasallo, 2008 "Notas alrededor del efecto Doppler y otros estados de ánimo de la modernidad" En *Círculo*, n.145, (originalmente publicado en *Perspecta* 33,2002.)

86 Por ello la arquitectura proyectiva no se refiere a la anterior como consecución de ésta, post-crítica, y sí perfila una práctica futura, como *Beyond critical*, -más allá.

87 Whiting, S., 2003, "Going Public", en *Hunch, The Berlage Institute Report* 6/7 "109 Provisional Attempts to Address Six Simple and Hard Questions about what Architects Do Today and where Their Profession Might Go Tomorrow", p. 497-502.

88 El texto de Whiting y Somol alude además a varios aspectos cruciales en esta década: la arquitectura como mediación "mediatizado se refiere aquí a la teorización de E. Jameson de la mediación como un entre activo -esto es, como una interacción intensa entre dos sujetos o entre un sujeto y un objeto, más que un entre pasivo que actúa como conciliación pura entre dos términos - y la noción de mediación de Marshall Mc Luhan como la reproductividad transitiva de los medios de comunicación de masas" (p.14)



Somol, R& Whiting, S. 2002. *Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism*. *Perspecta*, Vol. 33,

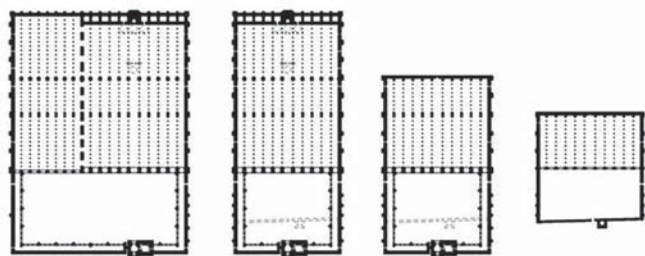
El proyecto de arquitectura que sintetizan R. Somol y S. Whiting, en el texto, abandona los argumentos desde la teoría para fundamentarlos en la práctica, y es compartido de forma creciente por el entorno académico norteamericano - Kwinter, Allen, Frampton, Speaks, - en los noventa. El puente trazado por la docencia de europeos en Columbia y Harvard, como Moneo y Solá Morales, por ejemplo, hace posible reconocer en el proyecto los conceptos enunciados desde la realidad europea. Así la lectura del territorio y la periferia o la razón técnica del proceso, encuentran en Europa los proyectos y concursos donde poder explicarse.

La prometedora vuelta a la práctica de la llamada arquitectura *proyectiva* plantea tanto dudas sobre la posibilidad de no construir una teoría⁸⁹ propia, como de excederse en su desarrollo posterior teórico, un discurso llamado recientemente *post-post-crítico*⁹⁰, que se extiende en artículos y publicaciones recuperando las prácticas, la cultura material y las técnicas del siglo XX hacia el XXI, y reformulando una revisión contemporánea en forma de diseño aplicado, que se funde con producción digital y su traslación a la lógica de *fabricación*, alejándose de nuevo del proyecto de arquitectura como instrumento integrador de otros muchos factores en la disciplina.

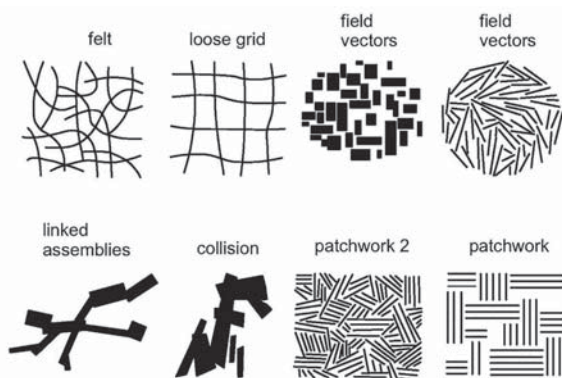
Por tanto la reflexión teórica sobre el proyecto de arquitectura, en el cambio de siglo, va a ser protagonizada en gran parte por la puesta en valor de las prácticas desde las que producir nuevos criterios sobre proyecto y técnica - Frampton, Allen, Ábalos & Herreros - y sobre el proyecto y los nuevos campos de enunciación, como el paisaje, el territorio, la periferia y el vacío urbano.

89 Las reacciones a esta propuesta no tardan en llegar, Georg Baird se pregunta en el artículo "Criticality and its discontents" (en *Harvard Design Magazine*, 21, *Rising Ambitions, Expanding terrain, realism and Utopianism*, 2004) "¿Puede esta nueva arquitectura proyectiva desarrollarse sin una teorización paralela? Sin esa reflexión y teoría -también crítica-, asegura, esta arquitectura se convertirá en un mero pragmatismo y en una mera decoración". P.XX

90 Sobre ello, Bernstein, P. & Deamer, P., 2010, *Building (in) the future recasting labor in architecture*, New York : Princeton Architectural Press.



Merquita de Córdoba, Extensiones ca.787, 836, 962, 988.



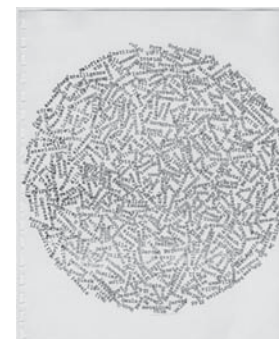
Allen, Stan, 1997 From object to field: field conditions in architecture and urbanism, publicado en AD Vol. 67, Mayo-Junio

POSICIÓN - LAS CONDICIONES DE CAMPO.

En el entorno académico norteamericano hemos descrito una puesta en valor de la práctica arquitectónica como alternativa al paradigma crítico y discursivo predominante, que describirían el círculo de R.Somol, S.Whiting, S.Kwiter, como fría, fácil, relajada, participada, contingente y basada en la experiencia material. El arquitecto canadiense Stan Allen matiza y desarrolla diferentes acepciones que esta nueva consideración de la práctica aporta: revisa referentes modernos desde una perspectiva humanista, referida a la práctica y las contingencias de su proyecto y construcción, revisa el sistema de notación y representación, y enuncia como condiciones de campo las relaciones que determinan al proyecto de arquitectura, en los diferentes ensayos recopilados en *Practice : architecture technique representation* (2009).



Sol Lewit. 1974 Dibujo de la obra *Variations of Incomplete Open Cubes*. 122 piezas de madera



Andre C. Poems 1958-1969 *Poems*

En la recopilación de textos, S. Allen resume⁹¹ una preocupación inicial por la representación en arquitectura y en las prácticas artísticas, un mayor interés posterior por la instrumentación, de la representación en arquitectura, más que como un fin en sí misma, a través del estudio de obras. Para Allen, "*concebir el trabajo como una práctica es trabajar con ejemplos, no con principios*"⁹². La noción de práctica interactúa así con lo político, lo cotidiano y lo contingente, ampliando sus límites. Allen insiste en separarse de las dos posiciones predominantes en la reflexión arquitectónica de final de siglo, tanto de la conservadora, que entiende que lo que no puede ser descrito en referencia a un repertorio conocido debe ser buscado fuera de la disciplina - ejemplificada con Grassi-, como la neo vanguardista protagonizada por Eisenman, Dulany, Plater Zyberk, que ve la estructura de la disciplina como un límite a discutir en base a un cuestionamiento ideológico o como respuesta a los cambios tecnológicos. Su posición radicalmente pragmática elige "no elegir", mantenerse indiferente ante los aparentes límites de la disciplina, no se ve en la obligación de afirmar o transgredir los límites, sólo trabajar oportunamente, operando con un catálogo de soluciones productivas tanto dentro como fuera de ella⁹³.

Es en las prácticas donde se reflejan unas nuevas condiciones para el proyecto que denomina "*Field Conditions*"⁹⁴, donde *field* -campo- se adscribe a la arquitectura con un doble significado, tanto como descripción de la profesión como descripción del ámbito de trabajo de ésta⁹⁵. Se suma así a la reivindicación a favor de una práctica profesional inserta en una realidad cultural, económica y política, comprometida con el tiempo del proyecto "*las condiciones de campo mezclan deliberadamente la alta teoría con la baja puesta en práctica*"⁹⁶. De esta forma "*son las condiciones de trabajo, derivadas de la experiencia en contacto con la realidad, las que mezclan intencionadamente la teoría con prácticas menores. La cuestión es que la teoría arquitectónica debiera convertirse en algo vacío, sino que siempre establezca un diálogo complejo con el trabajo práctico*" (Allen (1996, 2009).

Field Conditions inaugura cuestiones comunes con el entendimiento de la arquitectura como disposición: la descripción de la tarea del arquitecto y la profesión, la capacidad de descripción y enunciación de la realidad urbana y cultural que le acompaña, y en la práctica, hacer posible un proyecto que aúne la realidad de la profesión, las instituciones y los usuarios.

El desarrollo de la idea de *condiciones de campo* es extenso, inicialmente podríamos encontrar una vinculación alejada precisamente la lectura de los proyectos y más sobre las características

91 "Concebir este trabajo como una práctica es trabajar desde ejemplos y no desde principios. Necesita una referencia continua a instancias específicas de edificios, ciudades, dibujos y textos. Pero más significativamente, también significa resistir a la tentación de generalizar los resultados en la forma de un proyecto. La teoría necesita un proyecto: una construcción estática, un patrón o plantilla (template) persistente de pensamientos contra los que acciones individuales son contrastadas, y testeadas para su conformidad. Por el contrario, las prácticas implican un desplazamiento hacia la performatividad (performance), prestando atención a las consecuencias y a los efectos. No qué significa un edificio, un texto, o un dibujo, sino lo que puede hacer: cómo opera en y sobre el mundo". Allen, S., 2009, *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Kentucky, USA : Routledge. p. XIV.

92 Allen, S., 2009, Op. Cit, P XX.

93 Allen, S., 2009, Op. Cit p.XXII

94 Allen, S., 2009, Op. Cit, P 216-244.

95 "*Field Conditions* se refiere al trabajo de los arquitectos en su estudio pero también fuera, in situ, en contacto con la fábrica de arquitectura, para así poner en valor la razón técnica de la práctica arquitectónica" Allen, S., 2009, Op. Cit, P 216.

96 Allen, S., 2009, *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Kentucky, USA : Routledge. En este texto desarrollan en tres temas: *On projection* (building with lines), *On Notation* (mapping the unmapable) y *On process* (plotting traces) (sobre la proyección - construcción con líneas-, sobre la notación - mapeo de lo no cartografiable- y sobre el proceso - trazado de trazas-.

dinámicas⁹⁷ del espacio. En otros textos, las condiciones de campo se reconocen en un sustrato formal que Allen ilustra como matriz formal o espacial, porosa, con alta conectividad y vínculos internos⁹⁸. Stan Allen tipifica sus *condiciones de campo* con la Mezquita de Córdoba (1996), sobre la que R. Moneo publicaba en 1985 “*La vida de los edificios*”, subrayando la autonomía que los rasgos *formales* de un edificio que, en palabras de Moneo, *adquieren independientemente del proceso del proyecto y de su construcción*⁹⁹. Stan Allen había trabajado con Moneo hasta 1990, y traslada la lectura histórica, material y espacial de éste, como pautas que se establecen desde el proyecto y que permanecen en todas sus transformaciones, ampliaciones o densificaciones, “*en la Mezquita de Córdoba, la forma global es una elaboración de las condiciones que se establecen localmente*”¹⁰⁰.

La definición de campo necesita desmaterializar la idea de objeto y referirlo como hicieron las prácticas artísticas procesuales de los años sesenta y setenta, que inauguran para Allen y toda esta generación de arquitectos un catálogo abierto de referencias *sin fines formales preconcebidos*, pero que se estructura según unas leyes de seriación, repetición o variación, a partir de las cuales se establece una disposición con el medio. Para ilustrar la *materialidad* de esta idea, Stan Allen describe en distintos ensayos cómo el arte americano de la década de 1960 ha ejemplificado el desplazamiento del objeto por la puesta en valor de las condiciones (de campo). Destaca el valor de proceso en Robert Morris, rechaza de la composición, lenguaje formal reduccionista y uso tectónico de materiales, que reseña como de “*conservadurismo tectónico fundamental*” de Donald Judd o de Carl Andre, describe la contingencia trasladada a la galería de los *non-sites* de Smithson, y ejemplifica en el uso de materiales fluidos, perecederos, representaciones del cuerpo y tecnologías del arte procesual e informal de Bruce Nauman con neón, y videos, Lynda Benglis con Latex, Alan Saret y sus telas metálicas, Eva Hesse o Barry Le Va que usa harina esparcida, la materia sobre la que no hay un control formal. De Barry Le Va destaca la sustitución de las reglas de composición por “*intrincadas reglas internas de combinación o secuencias de acontecimientos, sin una configuración global*”.

Allen extiende el concepto de *condiciones de campo* a la trama urbana, para ilustrar la cohesión interna de elementos muy diversos - down-towns, rascacielos, *suburbias*, cosidos de autopistas...-, esta figuración es útil y operativa para la generación de arquitectos que trabajan en este magma de difícil descripción que es la ciudad en la última década. La interpretación disciplinar confluía de una u otra manera con la complejidad y contradicción, en la composición en la que proyectos de arquitectura se insertan como archipiélagos en el planeamiento urbanístico, y en la utilización de megaproyectos infraestructurales y estratégicos para el desarrollo de la ciudad. Imaginarios como

97 Citando a Stanford Kwinter para definir el *campo* frente al *objeto* - que ejemplificaría la descripción material de una obra arquitectónica-; “*el campo describe un espacio de propagación de efectos funciones. No incluye materia o puntos materiales sino funciones, vectores y velocidades*” (Kwinter 1986).

98 Señala que “*las reglas de composición tienen menos que ver con la disposición de elementos diferenciados e identificables que con la agregación seriada de un gran número de partes relativamente pequeñas y más o menos similares*” Allen, S., 2009, *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Kentucky, USA : Routledge. P. 240.

99 “*Sus rasgos, sus mecanismos formales de composición, son tan firmes que una vez que se definieron fijaron para siempre tanto la imagen como la estructura del edificio, sin que ni la una, ni la otra se vieran substancialmente alteradas por las intervenciones que se produjeron a lo largo del tiempo. Este modo de entender la vida de los edificios está muy lejos de los conceptos de flexibilidad y multifuncionalidad propuestos por la teoría arquitectónica de hace unos años como solución a los problemas creados por la ineludible temporalidad de la arquitectura*”(…) “*La vida de los edificios está soportada por su arquitectura, por la permanencia de sus rasgos formales más característicos y, aunque parezca una paradoja, es tal permanencia quien permite apreciar los cambios*” Moneo, 1985, “*La vida de los edificios*”, en *Arquitectura COAM*, nº 256, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

100 Allen, S., 1997, *From object to field, en Architectural design*, 67, n. 5-6(0003-8504), pp.24-31.

manadas o bandadas, se presentan como mucho más liberadores para dar una descripción de la *masa* construida, que se describe como *abierta y cerrada, rítmica y estancada, lenta y rápida a la vez*. El término se perfila realmente versátil y permite a Allen ilustrar la inmediatez de la práctica con construcción como *fabricación*, con ejemplos de la obra del arquitecto Eladio Dieste, -se suma a los “*estudios culturales y transculturación*” en arquitectura, también objeto de investigación en las décadas de cambio de siglo-, y asocia la aportación con la que dicha práctica material construye identidad¹⁰¹.

Desde la teoría, S. Kwinter, en el texto *The complex and the Singular* (2001) enuncia algunas pautas que amplían el concepto de *práctica material* hacia la redefinición de un nuevo sujeto, las relaciones y los procesos que establece con su entorno inmediato. Se crea una relación singular entre objetos y lugar, vinculada a la experiencia, grupos particulares de acción, de afectividad y de materia, que Kwinter también llama prácticas. Para él las prácticas generan en la arquitectura un “*entorno de poder, de efectos que se organiza y distribuye cuerpos, materiales, movimientos y técnicas en espacios, a la vez que controla y desarrolla las relaciones temporales entre ellos, y que durante un tiempo determinado habita en el campo social*”¹⁰².

Esta implicación social de las prácticas es subrayada por Allen situándolas en paralelo a las tácticas en M.de Certeau, que permiten ampliar los bordes de la arquitectura, tanto su teoría como su práctica. Re-enunciar una teoría desde la práctica, supone hacerlo como G. Deleuze y Guattari, se refiere a la literatura *menor*, en *Kafka por una Literatura menor* (1975), donde “*una literatura menor no deviene de un lenguaje menor, sino la literatura de una minoría construida desde un lenguaje mayor*”¹⁰³. Y citando a Foucault en *Space, Knowledge and Power* (1984) subraya que desde la práctica es posible combatir las formas de control político, y sugiere desde aquéllas reformular las instituciones contemporáneas vinculadas al conocimiento y la creación¹⁰⁴.

La arquitectura como disposición, que comparte una actitud común a la que expresa S. Allen respecto a las prácticas, reconocerá en las obras paradigmáticas de las prácticas modernas y de la posguerra una lógica de proyectos a estudiar, ahora entendidas con una perspectiva histórica como instrumentos de un tipo de sociedad, economía y política tardo-capitalista que, a diferencia de aquel periodo, es en los noventa, global.

101 “*Las condiciones de campo se convierten en un modo de repensar las cuestiones de identidad y diferencia la parte respecto al todo, la diferencia interna y la estabilidad global. El campo es una condición material, no una metáfora.*” Allen, S., 2009, op. cit. p158

102 Kwinter, S., 2001, “*The complex and the Singular*” en *Architectures of time: toward a theory of event in modernist culture*. Massachusetts: MIT Press. p.12-13 y Matiza así algunos de los supuestos de S. Allen “*por lo tanto, sería un error, en mi opinión, limitar el concepto de sustancia arquitectónica a los materiales de construcción y los volúmenes geométricos que engendran y encierran*”.

103 Allen, S., 1997, Op.cit. PXXIII

104 Allen, S., 1997, Op.cit. P168 del a edición de 2009



Herzog & De Meuron 1994-99 Eberswalde Bibliothek

Warhol, A., 1967. Ten Foot Flowers Expuesto en 1975 en Kunstmuseum Basel junto a Judd, D. Cubes (fotografía del catálogo).

RECUPERACIÓN DE ANTECEDENTES ARTÍSTICOS.

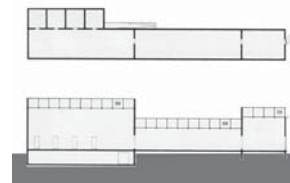
"En 1961, Robert Morris realiza una obra titulada "Box With the Sound Of Its Own Making". Se trataba de una pequeña caja cúbica realizada con madera de nogal, en cuyo interior había una casete que reproducía el sonido de sierras, lijas y martillazos, grabado durante las aproximadamente tres horas que habían sido necesarias para su realización. Con la presentación de ese sonido se "dejaba hablar" al proceso de producción de la pieza, y el trabajo de carpintería llevado a cabo pasaba a ser parte de la obra. Su proceso se hacía transparente de un modo literal"¹⁰⁵".

El arte minimalista y los posminimalistas mantenían una tensión entre la práctica material y la obra como representación artística, cuyas implicaciones espaciales se ponen de manifiesto en el debate ya citado entre M. Fried¹⁰⁶, R. Wollheim¹⁰⁷ y R. Morris. Las prácticas artísticas procesuales, y minimal de los sesenta y setenta son referente continuo en la arquitectura que caracterizamos en el cambio de siglo, y con las que la arquitectura comparte una puesta en valor de la práctica material como pre-disposición, pero evitando la creación preciosista de un universo unitario y trascendente -como J. Herzog considera la obra de D. Judd¹⁰⁸ - que consideran aún reminiscencia de lo "moderno".

Estos proyectos de arquitectura se entienden como una *disposición*, cuyas determinaciones espaciales vienen dadas por una pauta no compuesta - una seriación, una repetición, una variación - y por la definición técnica de los materiales que se muestran tal como son. Los proyectos evitan la



Morris R. 1961, Box with the Sound Of Its Own Making.



Märkli, P. 1992 La Congiunta Foundation en Tessin Plantas, Sección y vistas interiores.

interpretación semiótica y lingüística de los elementos y partes, que se puedan asociar a un signo o significado más allá de lo que el proyecto, su ensamblaje técnico y sus espacios puedan hacer explícitos *per se*.

Serían ejemplos de estas arquitecturas la *Casa en Tavole* (1982) y el primer *Almacén de Ricola* en Laufen de Herzog & De Meuron (1987), *La Congiunta Foundation* en Tessin de P. Märkli (1992) entre otros, cuyos referentes se reconocen en el arte de los sesenta¹⁰⁹, en la arquitectura industrial vernácula y en algunas prácticas modernas y tardo modernas que recuperan una sensibilidad pragmática, alejada de la retórica lingüística, pero que explícitamente van *más allá* de lo minimal.

Beyond the minimal se titula en la Architectural Association la exposición de obras de jóvenes estudios austriacos - Krischanitz, Riegler Riewe, Artek y Pauhoff - que comparten con los suizos la aversión por el lenguaje y la sintaxis, y la recuperación de referentes de otra modernidad. Con este título, Allison propone reflexionar sobre la inevitable referencia en determinadas obras de arquitectura de los años noventa, hacia las prácticas artísticas en Norteamérica en torno a los sesenta, identificadas como minimalismos, apreciación que en todo caso apelaba a la sutil sencillez de las propuestas y a la necesaria implicación del observador o usuario en su uso y ocupación del espacio

Esta nueva actitud, deviene en prácticas materiales, espaciales e informacionales que trascienden a la apropiación del término en foros de reflexión y de difusión de una arquitectura que se distancia expresamente de retóricas semánticas y formales desarrolladas en los ochenta en torno a argumentaciones posmodernas, contextualistas y deconstructivistas.

Como se expresa en los textos introductorios del catálogo, el concepto de *minimal para la arquitectura* está ya, en la década de los noventa, tan usado y es tan elástico que no designa una forma única o reconocible de trabajar, y aclara lo que une a los distintos arquitectos convocados en esta exposición es una afinidad en el planteamiento y objetivos en cada proyecto así como el desarrollo de una técnica o forma de proceder hacia el proyecto arquitectónico. Roger Riewe, subraya que no son en ningún caso minimalistas, son *más que* minimalistas (Riewe 2016).

El recorrido por estos estudios y los comentarios sobre su obra de los distintos críticos caracteriza los asuntos o temas de proyecto que, frente a las prácticas profundamente arraigadas en la argumentación formal y el discurso semántico del proyecto en los años ochenta, ocupa a una parte de los profesionales en los noventa en Austria: pauta estructural-infraestructural o disposición tipológica; arquitectura sin forma o composición de elementos; arquitectura banal y cotidiana o bien monumental y asertiva; pragmatismo o estructuralismo funcional.

Todas estas caracterizaciones confluyen en la exposición, en esta selección del conjunto de arquitectos que trabajan, en cierto sentido, en continuidad con el Movimiento Moderno, y son

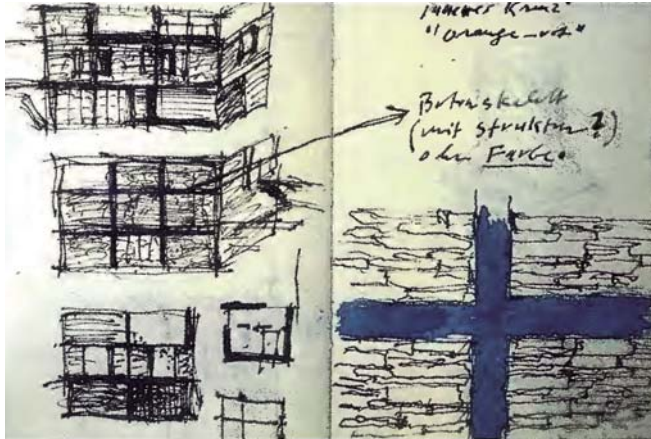
105 Como señala O. Comerón, "esa obra de Morris suponía un puente entre el minimalismo y el arte performativo que estaba surgiendo también durante aquel período. Es una anécdota significativa, en este mapa de intercambios y cruce de influencias, en el escenario neoyorquino de aquella época, el hecho de que cuando Morris mostró por primera vez su obra a John Cage, éste le "obligara" a escuchar las más de tres horas de grabación de principio a fin. Comerón, O., 2007. *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente*, Madrid: Trama.p.168

106 Fried, M., 1967, *Art and Objecthood*, en *Artforum*, 5, en junio de 1967 (recogido en Fried, M., 2004, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Boadilla del Monte (Madrid): Antonio Machado Libros). Para un estudio de la relación entre el arte *minimal*, la mirada y el lenguaje, véase: Didi-Huberman, G., 1997, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires.

107 Wollheim, R., "Minimal Art", artículo publicado en *Arts Magazine*, en enero de 1965, donde acuña el término el arte *minimal*, en vez del designado por M. Fried como arte "literalista" de Judd, que Morris criticaba por precisamente no ser literal y esconder lo que el material como es para representar una obra de arte.

108 Zaugg, R., 1996, *Herzog and De Meuron: an exhibition*, Stuttgart: Cantz, p.27 .

109 Es conocida la vinculación de Herzog & De Meuron a la Procesión o *Living sculpture* del Carnaval "78en Basilea de Joseph Beuys", así como a la Kunstmuseum Basel, donde en 1975 se instalaban las obras de Donald Judd (*Six Cold Rolled Steel Boxes*, 1969) en la misma sala que las pinturas de Andy Warhol "Five Deaths seventeen *Times Black and White*" (1967) y *Ten Foot Flowers* (1967), que aunque declaran "Abstracción y reducción no son en absoluto nuestros temas" y evitan ser identificados con la arquitectura mínima, son referencia en el *Eberswalde Technical School* (1994-99) ver en Herzog & Ursprung, P., 2002, *Herzog & De Meuron natural history*, Montréal: Canadian Centre for Architecture: Lars Müller Publishers. Pp. 18-19.



herederos de determinada genealogía también escolar, cuyas tradiciones constructivas locales muestran esa continuidad, y que nacen de la resistencia a la retórica postmoderna y exuberante de Hans Hollein y Rob Krier en Viena y la expresión desenfadada de Szyszkowitz-Kowalski y G. Doménig desde Graz.

En el artículo "Space text as context" ("El espacio como contexto", 1998) incluido en el catálogo, Otto Kapfinger vincula las arquitecturas mostradas en la exposición y el momento de cambio experimentado en las prácticas artísticas de los sesenta. Señala que es entonces cuando consiguen separar la hasta entonces evidente relación entre la manualidad de la fabricación y el sentido de objeto, para subrayar el espacio *performativo* por ellos y su interacción con el lugar y el espectador. Según Kapfinger, ya en la arquitectura moderna austriaca este cambio se puede advertir por ejemplo, en la atención de A. Loos por el espacio en vez de por el Ornamento (de una concepción del proyecto bidimensional a una tridimensional del espacio), en Ludwig Wittgenstein, el paso de una aproximación filosófica de la comunicación a una investigación de patrones de comunicación y una crítica al lenguaje en sí mismo; y en la poesía concreta del Wien Gruppe que muestra la energía contextual de conceptos liberados de su sintaxis cotidiana. Auto-representan una claridad organizativa en planta y sección, la sencillez de las maquetas describen la información básica e inmediata que invita a su análisis y cuya percepción se compensa con la formulación paralela de una experiencia con gran riqueza material y espacial, que se anuncia más allá de los bordes del lugar representado.

Peter Allison en el texto "Substantial and light" (1998) resume que una sección o planta representativa de los proyectos de los estudios en exposición, son leídas como una "serie de filtros para crear algunos gradientes de exposición a la intimidad, movimiento, quietud calma, que aportan con ciertas pautas las que se les ha dado más importancia o peso". (...) "En énfasis entre proceso y experiencia empieza y termina más allá los bordes del lugar, y la especificación de su cercado exterior se entiende para establecer una posibilidad de intercambio y diálogo"¹¹⁰, y aparecen desdibujados o no determinados para convocar precisamente a imaginar la experiencia.

110 Allison, P., 1997, "Baja tecnología Riegler-Riewe", in A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, (9), pp. 10-19.



Riegler Riewe 2001 ILETUG. Plaza intermedia.

Herzog & De Meuron. 1983. Casa Tavole. Dibujos para preliminares

Ábalos & Herreros, 1999, PRRUV. Fotografía de Luis Asín.



Coloquialmente entenderíamos *disposición* como un argumento de acción proyectual que ha recorrido no sólo el margen del estudio en torno a los noventa, sino que es más, confiere una pauta de reelaboración interpretativa donde las componentes que *se sitúan*, no solo se reorganizan de una forma hasta entonces no encontrada, sino que al mismo tiempo se sitúan al respecto al sujeto con un estado de ánimo receptivo y perceptivo que lo predispone a ahondar. Hemos así reseñado, a modo de estado del arte, los conceptos que están presentes en la definición de la arquitectura como disposición, así como la relación y posición que ésta mantiene respecto a determinados conceptos e instrumentos proyectuales y respecto a las prácticas discursivas y debates teórico críticos coetáneos y finalmente el interés hacia determinadas prácticas artísticas que le sirven de referencia.

RAE: Disposición. Del lat. *dispositio* onis.: "1. f. Acción y efecto de disponer. 2. f. aptitud (|| adecuación para algún fin). 3. f. Precepto legal o reglamentario, deliberación, orden y mandato de la autoridad. 4. f. Estado de la salud. 5. f. Gallardía y gentileza en la persona. 6. f. Desembarazo, soltura en preparar y despachar algo que alguien tiene a su cargo. 7. f. Medio que se emplea para ejecutar un propósito, o para evitar o atenuar una. 8. f. Arq. Distribución de todas las partes del edificio. 9. f. Ret. Colocación ordenada o distribución pertinente de los distintos elementos de una composición literaria".

Si ya en Vitrubio, el término *dispositio* aparecía directamente asociado a la idea de proyecto en tanto "colocación apropiada de los elementos y el correcto resultado de la obra según la calidad de cada uno de ellos", esta cualidad no sería en ningún caso independiente o autónoma a las condiciones de la cultura y del saber cotidiano del lugar y momento en el que se realiza la obra. Es de esta acepción ampliada y contextualizada desde la que se define la arquitectura como disposición. Pero en este recorrido por la tratadística, conceptos como el decoro, desarrollado por Serlio en el siglo XVI introduce una doble dimensión y escala a la disposición. Si por un lado alude al valor social de la arquitectura en tanto representatividad dentro de una ciudad diversa e indisolublemente ligada a la dimensión infraestructural, por otro introduce la idea de estándar o norma de calidad y dignidad mediante pautas básicas o mínimos elementos de los que debe constar una vivienda según el tipo de habitantes. En este sentido el decoro formará parte de

la arquitectura como disposición pero no la determinará, la disposición asumirá una necesaria compleción procesual de la arquitectura, propondrá una forma de vida en necesaria redefinición. Se trata de un riesgo que asume la arquitectura para dar lugar a una estrategia, termino recogido por Clausewitz en sus manuscritos militares y desarrollado por De Certeau hacia 1980. Pero lo estratégico en la arquitectura como disposición estará presente de forma leve, será de corto alcance, ya que pocas pautas serán suficientes para desencadenar un proceso de transformación, compleción y perfectibilidad con actitud pragmática y contingente.

También hemos reseñado en este capítulo aquellos conceptos e instrumentos que no forman parte de la disposición a los que hemos llamado contraposiciones. Conceptos como composición, forma, diagrama, o la acepción que realiza el arquitecto Gausa sobre el termino disposición, son ideas con las que la arquitectura como disposición guarda distancia y de las que necesita diferenciarse. La arquitectura como disposición no compone ni organiza *partes* singularizadas o autónomas en relación de interdependencia o jerarquía tanto formal como programática. La arquitectura como disposición es de *baja definición* formal, evita el carácter formal y arquetípico como argumento de relaciones estructurantes en la organización y distribución de espacios; es en la sección donde la forma, en tanto relación espacial y topológica, aparece. La arquitectura como disposición no es resultado de un diagrama. Si bien comparte el interés por la apertura del programa, la sencillez de los medios y la atención a la *performatividad de sus efectos*, evita toda literalidad en la traslación del diagrama.

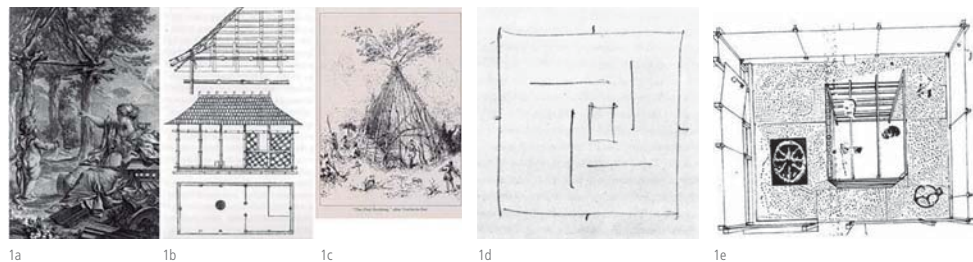
Respecto a los aspectos discursivos y teórico críticos, hemos visto cómo el desarrollo exponencial de la crítica en arquitectura de 1975 a 1995 que generó un inevitable desgaste, provoca hacia la última década del siglo XX, un creciente interés en la técnica y la práctica arquitectónicas. La disfunción entre el discurso con el que se construye la crítica arquitectónica y el desarrollo real de la profesión se hace evidente en los autores reseñados en el contexto académico europeo y norteamericano, en la última década del XX.

En este contexto afirmamos que es posible reconocer cómo desde algunos equipos profesionales que situamos en la trastienda europea, se ensayan modos de hacer proyecto, técnicas de diseño y modos de construir que exploran desde el taller - más que desde el laboratorio - con el material de almacén disponible y con ciertas dosis de ingenio, anunciando un significativo cambio en la práctica y la profesión en este periodo.

El proyecto comienza a ser un potente instrumento para crecer en formación sobre ingeniería, tecnología, humanidades y ciencias sociales: el proyecto es una vía de conocimiento fundado desde el pensamiento específico de la arquitectura y puede ser aplicado fuera de los límites de la disciplina. Los proyectos dentro de los estudios y oficinas, son además una experiencia continua: unos se entrelazan y alimentan con otros, y no persiguen en cuanto a forma de trabajo ser una obra completa y terminada. Como método de trabajo, se desplaza la confianza ciega en el proyecto tradicional, donde la distancia entre el proyecto y su presentación respecto de la obra es sustancial. Se piensa haciendo, y se va adaptando el proyecto según se conocen las contingencias de las que depende. Se proyecta también construyendo y ensamblando las aportaciones de los cada vez más numerosos agentes que se involucran en el proceso (ingenieros, especialistas, casas comerciales...), “estirando la acción de proyectar hasta la obra” negociando el proceso, disponiendo unas pautas y asumiendo que estas relaciones complementan el diseño.

Tras este recorrido es pertinente estudiar cuales son los antecedentes y referencias que van a influir en la forma de proyectar que caracterizamos como disposición. A modo de predisposiciones recorreremos aquellas prácticas anteriores que la arquitectura como disposición rescata y actualiza. Asuntos como la recuperación de la modernidad clásica en la inmediatez de las plantas, la propuesta espacial de la sección y su correspondencia con cierta razón técnica -no tecnológica-; la ecología cultural y cultura ecológica” y su integración en la arquitectura durante las décadas de los sesenta y setenta desde una argumentación técnica sencilla; la noción de experimentación, de lo contingente y de lo cotidiano que se reconocen en los pragmatismos norteamericanos de principio de siglo, la inmediatez y operatividad técnica de las arquitecturas domésticas de la posguerra. En síntesis, reseñaremos aquellos argumentos o paradigmas de referencia para esa forma de proyectar desarrollada en las dos décadas de cambio de siglo que en este trabajo se caracteriza.

3. PREDISPOSICIONES.



1a

1b

1c

1d

1e

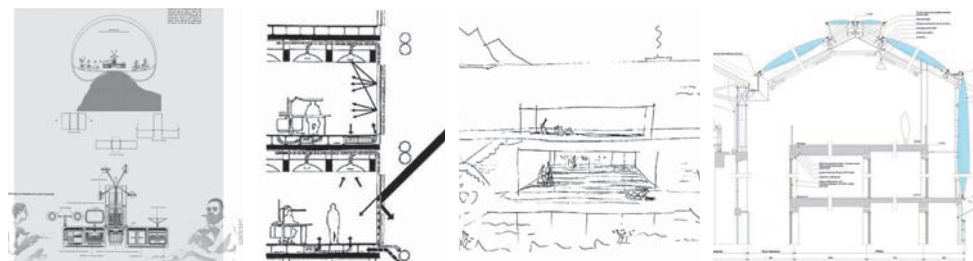


2a

2b

2c

2d

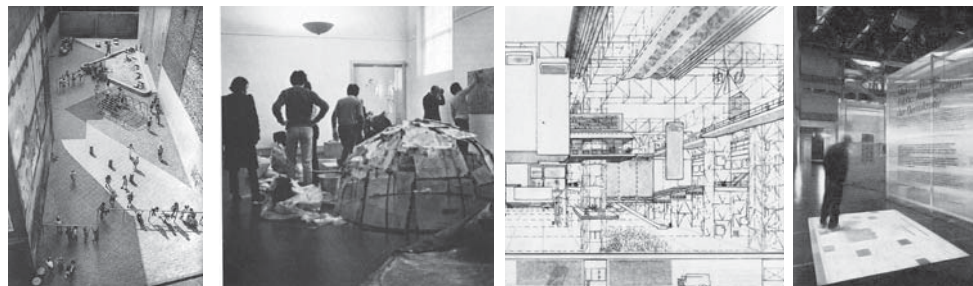


3a

3b

3c

3d



4a

4b

4c

4d

1a. Laugier, M.A., 1753. *Essai sur l'Architecture*.
1b. Semper, G., 1951. *Der Stil in den technischen und tektonischen Kunst*.
1c. Viollet-le-Duc, E.-E., 1875, *Histoire de l'habitation humaine*.
1d. Mies van der Rohe, 1951. *Sketch fifty by fifty house*.
1e. Smithson, A&P, Henderson, N. Paolozzi, E., 1956. *Patio and Pavillion*.

2a. Collein, E. 1921, Foto-Collage *Verbreiterung Prellerhaus*. Ampliación de los Talleres Bauhaus, Weimar.
2b. Smithson A. & P. 1959-82, *Upper Lawn Pavilion*, Sección y fotografía. Fonthill Wiltshire.
2c. Herzog, J. & De Meuron. 1984-85. *Sperrholzhaus* Bottmingen, Basilea.
2d. Krischanitz, A. 1988-93. *An der Traisen Pavillion*. St. Pölten.

3a. Dallegret F. & Banham R. 1965. *A Home is not a House*.
3b. Rogers, R. 1978-86, *Lloyd's Bank* sección tipo de forjado y cerramiento, Londres.
3c. De la Sota, A. 1984. *Croquis de Casas en la Alcudia*.
3d. Lacaton & Vassal, 2005, *Fond Régional d'Art Contemporain*. Detalle de envoltorio. Dunkerque.

4a. Van Eyck, A., 1954, *Playground, Dijkstraat*. Solar de 25x10m. Amsterdam.
4b. Szeemann, H., 1968, *Life in your head. When attitudes become form. Works, processes, concept, situations, information*, Berna.
4c. Price, C., 1964, *FunPalace*.
4d. Latour, B. & Weibel, P., 2005. Exposición *Making Things Public*. En el ZKM, Karlsruhe.

COORDENADAS DE ORIENTACIÓN.

En el modo de proyectar que se propone caracterizar en el cambio de siglo es posible reconocer argumentos que asumen un contexto cultural, social y científico que se han llamado comúnmente paradigmas. Desde el proyecto de arquitectura como disposición reconocemos que se asumen intencionalmente unos y no otros, pero lo que se desvela del estudio de estas prácticas, es que la arquitectura no sólo asume y representa los cambios de paradigma, sino que los cuestiona, mostrando y exhibiendo sus contradicciones, y se dispone como producción cultural. Este modo de proyectar asume que una obra de arquitectura, ya sea un equipamiento educativo o servicio urbano - y no necesariamente una arquitectura representativa o institucional, es un soporte cultural donde ensayar nuevas disposiciones.

Este capítulo describe sintéticamente los paradigmas o pre-disposiciones que anteceden o sirven de referencia a este modo de proyectar que identificamos a finales del siglo XX, para reformular tanto la actitud del arquitecto como sus técnicas de proyecto. Identificamos así una predisposición hacia una cultura sobre lo ecológico, sobre las relaciones sociales o subjetivas y hacia una cultura del pragmatismo. Y así mismo identificamos el interés desde la arquitectura hacia algunos proyectos de principio de siglo XX, de la posguerra, que subrayan el valor de la técnica como recurso que hace evolucionar al proyecto a través de la experimentación práctica, atenta a lo contingente y lo cotidiano, desplazando la preminencia del proyecto como definidor disciplinar. La descripción de estas predisposiciones nos permite la caracterización del marco cultural e instrumental que comparte la arquitectura como disposición y que es reconocible en las obras estudiadas.

3.1. DESPLAZAMIENTO DE LOS PARADIGMAS.

En el debate arquitectónico reciente prolifera la idea de paradigma como modo de argumentar y reconocer en algunas arquitecturas la demostración de unos principios iniciales o postulados de partida, que verifican a través de sus espacios y su construcción. La idea de paradigma es desarrollada por T.S. Kuhn, como modelo de consenso sobre una serie de axiomas compartidos por un conjunto de científicos.

La tratadística en el siglo XX toma forma de enciclopedia científica, cuyo ejemplo es el titánico proyecto *International Encyclopedia of Unified Science*, que desde 1938 hasta aproximadamente 1970, ocupa a pensadores y científicos en los Estados Unidos, muchos de ellos pertenecientes al "Círculo de Viena" que en 1929 publicaran el manifiesto "The scientific conception of the Word". Filósofos como F. Waisman y R. Carnap, vinculados a K. Popper y L. Wittgenstein, trabajan en la generación de una filosofía de la ciencia, desde el positivismo y empirismo lógico, como forma de unificación de las ciencias. El sexto libro de esta enciclopedia es el volumen de T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), en el que se describe cómo la comunidad científica genera nuevos paradigmas ante la superación de teorías anteriores. Frente al influyente evolucionismo de T.S. Kuhn¹, es significativo el reconocimiento y difusión posterior de los postulados de K. Popper², que resultan útiles para refutar algunos de los principios considerados como fundamentales también en arquitectura.

¹ Kuhn T.S., 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago

² Ver en Popper, K. R., 1990, *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Editorial Tecnos (publicación original: Logik der Forschung, 1934) conceptos como el criterio de demarcación o la falsación

K. Popper cuestiona que toda disciplina o teoría pueda ser considerada científica, inicialmente desarrolla una serie de hipótesis provisionales, que son *ciencia* en la medida en que puedan ser validadas o rechazadas empíricamente. Relativiza que todo fenómeno pueda considerarse científico, como algunos fundamentos históricos o psicológicos tales como el marxismo o psicoanálisis. Para K. Popper, más que cambios de paradigmas, hay desplazamientos o reinterpretaciones de criterios, según la observación de los acontecimientos, las hipótesis y su verificación empírica. La lógica de Popper hace posible no considerar como secuencia lineal una evolución genealógica e histórica de los paradigmas basados en criterios presuntamente objetivos que imperan en la arquitectura occidental y que definen, por ejemplo, tipologías edificatorias como la fábrica, la oficina o la vivienda colectiva. Por contra, reconoce la viabilidad de fundamentar con criterios y argumentos contingentes, basados en la experiencia y experimentación desde el proyecto, que suponen una nueva relación tecnificada con el ambiente, una nueva disposición de las instalaciones y del equipamiento y una nueva relación de formas sociales, de trabajo y producción que crean nuevos tipos edificatorios, desmontando criterios universales consolidados desde el Movimiento Moderno. Es posible reconocer esta lógica de demostración en la investigación desarrollada por Ábalos y Herreros en *Técnica y Arquitectura en la Ciudad Contemporánea*³ (1992) sobre la edificación en altura como modalidad constructiva y la oficina como programa funcional, las implicaciones técnicas que tienen la consideración estructural, constructiva, energética de la edificación y de la forma de trabajo; asimismo es posible reconocer en la investigación sobre vivienda colectiva y rehabilitación de edificaciones residenciales desarrollada por Lacaton & Vassal⁴, que redefinen desde el proyecto y la puesta en práctica las convenciones del espacio doméstico y del espacio habitacional colectivo.

La búsqueda de argumentos científicos en arquitectura es parte del desarrollo epistemológico del pensamiento en el siglo XX, que podríamos encontrar ya en los trabajos de O. Neurath y G. Arntz⁵ para el CIAM 4, documentando de forma gráfica valores geográficos, económicos y políticos fundamentales para la argumentación de muchos de sus postulados en arquitectura. Reconocemos a finales de los sesenta la búsqueda de la validación científica de principios ambientales, económicos, sociológicos y técnicos del proyecto de arquitectura, y también su refutación, que se desencadena ya en el CIAM de 1956, en Otterlo⁶ 59 y en posteriores manifiestos y publicaciones del Team X, entre otros.

La posibilidad de invalidar los criterios del positivismo científico vigente en las últimas décadas del siglo XX, permite desplazar dichos paradigmas y entender sus contradicciones o aporías, como una oportunidad para reformular, a partir de ellas, nuevos postulados que diversifiquen los límites disciplinares preestablecidos hasta entonces.

Como hemos señalado en la introducción, ha existido siempre la voluntad de reconocer las contradicciones o aporías, y resolverlas a través de un cambio de paradigma, cosmovisión,



Steiger, R., Hess, W., Schmidt, G. 1935 *Historische Tabelle*



Neurath en conversación con Sigfried Giedion a bordo del Patris, CIAM IV. ETH Zurich Archive



Neurath O. 1938 *Postal Christmas international Foundation for Visual Education Isotype.*

episteme o técnica. Pero es en la década final del siglo XX en la que se consolida una forma de entender dichas contradicciones como un espacio para su confrontación y reinención, sin hacer necesaria la *revolución científica* o cambio de paradigma: “*nuevos códigos reguladores emergerán como gestores de dichos riesgos, pero entrever cierta apertura en formas de vida administrada se mantendrá para entusiasmar y excitar nuestra imaginación*”⁶. En arquitectura estos indicios e inicios de *formas de riesgo*, no lo son sólo en sentido de especulaciones espaciales, materiales y arquitectónicas, sino como riesgos con los cuales se testean *nuevas formas de vida*. Desde esta perspectiva, la arquitectura explora nuevas herramientas de proyecto, de construcción y de implicación en el medio en que se produce, siempre con una posición pragmática, experimental, que trabaja con lo contingente.

Llamaremos aquí predisposiciones a aquellos argumentos o paradigmas de referencia que determinan en arquitectura una forma de proyectar en las dos décadas de cambio de siglo y que el propio proyecto reformula desde la práctica. Indagar sobre cómo, desde estos proyectos que se desarrollan en el cambio de siglo, se están desplazando y reinterpretando alguno de los paradigmas vigentes, y testeando otros modos de hacer arquitectura y otro modo de vivir, es la hipótesis de este capítulo.

En la caracterización de la arquitectura como disposición hemos visto cómo es reconocible una reacción contra la argumentación discursiva y fundamentalmente teórica del proyecto (Eisenman, Tafuri, Rowe). Es decir, contra ciertas pre-disposiciones retóricas que invalidan la posibilidad de nuevos enunciados para el proyecto desde la observación de la realidad, que se desvela en las prácticas y en la experimentación que desde el proyecto se propone.

Como predisposición es reconocible en torno a los noventa, frente a la retórica formal y compositiva posmoderna, una recuperación en los proyectos de la modernidad clásica de la inmediatez de las plantas, la propuesta espacial de la sección y la correspondencia con cierta razón técnica -no tecnológica-, y en ellos la indefinición inicial de programas. La recuperación desde H. Meyer a M. van der Rohe, reinterpretados en un sesgo político y cultural, acompaña a una pre-disposición de estos valores que U. Beck y A. Giddens denominan “modernidad reflexiva”.

Llamamos “predisposición a la ecología cultural y cultura ecológica” a los preceptos consensuados por las ciencias ambientales y la ecología que se integran en las décadas de los sesenta y setenta de diversa forma en la arquitectura, y que frente a los paradigmas altamente tecnologizados y estetizados, son reinterpretados en los noventa en el *proyecto como disposición* desde una argumentación técnica sencilla que difiere de los paradigmas presuntamente objetivos anteriores.

Por ello, la consideración de lo infraestructural como equipamiento e instalaciones subyacentes al soporte espacial de la arquitectura es objeto de estudio y herramienta de proyecto desprendida de la condición idealizada de progreso e innovación tecnológica y material. Permite reflexionar sobre las verdaderas implicaciones programáticas que supone la eliminación de convenciones espaciales anteriores, y trasforma el espacio en una topología que el proyecto encierra finalmente en un perímetro permeable, sobre el que se trabaja con esta “pre-disposición infraestructural”.

⁶ Scott, F., 2012, Op cit p.121

Existe asimismo un acercamiento a los proyectos desarrollado en las lógicas estructuralistas de los años sesenta y setenta holandesas, británicas, japonesas o italianas, implantadas desde los cincuenta en la arquitectura institucional en los países de influencia occidental, como es reconocible en vivienda colectiva, centros institucionales y campus universitarios. Frente a los ejemplos positivadores del paradigma funcionalista y estructuralista en edificios y en el desarrollo de considerables áreas urbanas, se reconocen otras propuestas más experimentales, muchas no realizadas, que entienden el proyecto como estrategia, soporte equipado para compleción procesual de espacios según programas diversos, Banham, Price-; imaginarios que recorrerían desde representaciones más utópicas -Y. Friedman - hasta las más sistémicas, - SAR-Groep, y otras más pragmáticas y experimentales - K. Wachsmann, O. Uhl-.

Es también una predisposición la argumentación del proyecto desde la noción de experimentación, de lo contingente y de lo cotidiano que se reconoce en los pragmatismos norteamericanos de principio de siglo -W.James, J.Dewey-, también reinterpretados en clave neoliberal en las últimas décadas del siglo (Rorty). La inmediatez y operatividad técnica de las arquitecturas domésticas de la posguerra, la práctica de los Eames y los proyectos para los Case Studies californianos, la arquitectura experimental de Erskine y la modernidad orgánica nórdica, incluso las investigaciones de W. Gropius, K. Wachsmann, A. Frei, sobre sistemas de pre-fabricación, frente a aseveraciones tectónicas de K. Frampton, constituyen asimismo una pre-disposición en los proyectos que significamos de la trastienda.

Con los pragmatismos de referencia, se tiene como “predisposición las prácticas” en tanto a un modo de hacer en arquitectura donde se va determinando el proceso de proyecto, incluso el de la obra, en un conjunto de decisiones según el contexto y la tradición constructiva, la disponibilidad o habilidad técnica, y la interacción de agentes y disciplinas distintas. Las prácticas tienen como referencia cercana la tradición de la construcción en madera Centroeuropea (el Tirol germano -suizo y austriaco) o la experimentación tardo-moderna con la tradición mediterránea. Desde las prácticas se recupera, en un panorama influenciado por la retórica posmoderna y deconstructivista, la inmediatez material y técnica que da forma al espacio.

Hemos visto cómo en los noventa es posible reconocer la predisposición a proyectar la arquitectura como técnica y la cultura a la vez, que vemos sintetizada en una determinación material. Como pre-disposición a una materialidad arquitectónica del pragmatismo es posible reconocer la utilización experimental, sencilla e ingeniosa de materiales cotidianos, un conjunto de propiedades aúnan la técnica con la materialidad, que conjuntamente construyen una “imagen”, que Ábalos define como lo *vernáculo industrial*⁷.

Como pre-disposiciones se asume que es el vacío tal cual, extenso, neutro, y a disposición, como entendiera Lady Allen of Hurtwood⁸ o A.Van Eyck⁹ para instalar en ellos áreas de juego, o como entienden Lacaton & Vassal la Plaza Léon Aucoc de Burdeos, espacios ajenos a programas tipificados por la urbanística o la determinación funcional *moderna* de lo público. Estos espacios así entendidos se hallan no sólo en el exterior sino también dentro de los recintos, es una condición urbana valorada y que se re-crea en el interior de la arquitectura como disposición.

7 Ábalos, I. & Herreros, J., 1997, *Áreas de impunidad: Ábalos & Herreros*, Barcelona: Actar.

8 Ver Lady Allen of Hurtwood, 1946, ¿Por qué no utilizar así nuestras zonas bombardeadas? en AA.VV., 2014, *Playgrounds: reinventar la plaza*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

9 Ver sus textos editados Eyck, A. van., Ligtelijn, V. & Strauven, F., 2006, *Writings*, Amsterdam: Boom.

Consideramos las implicaciones sociológicas y políticas sobre el espacio que se enuncian en décadas anteriores (Lefebvre, Certeau), como pre-disposiciones para el proyecto de arquitectura en la medida en que involucra al usuario, que apela a su interacción y lo participa. La acepción del sujeto va desde entenderlo como un “sujeto catalizador” del espacio hasta como sujeto que consume su propia producción de espacio. El proyecto asume una creciente homogeneidad y anisotropía del espacio, que se cualifica en un proceso de subjetivación, que implica una apropiación del mismo individual o colectivamente, con enseres cotidianos y a veces con arquitecturas temporales, incluso construidas como figuración de una cohesión socio-temporal.

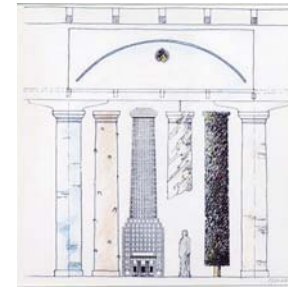
Las pre-disposiciones descritas construyen un marco de referencia desde el que mirar el fondo, como invitaba B. Lavie con la obra *Lité*. El fondo sobre el que va a trabajar la arquitectura es la ciudad media europea que muestra numerosas fracturas, tras tres décadas de desarrollo. No se corresponden la visión global con que la urbanística la diagnostica y la diseña en la última década del siglo y la realidad en la que se ha transformado. Junto al desarrollo de ciudades-infraestructura (Lille, Calais, Rotterdam), las ciudades-espectáculo y evento (Capitalidad Europea, Olimpiada, Exposiciones Universales) y ciudades-temáticas de los centros urbanos *gentrificados*, es reconocible un espacio peri-urbano afectado por las infraestructuras, suburbio diseminado y la segregación en tejidos -productivo, comercial, residencial, etc.-, que genera un topos *a-histórico* y finalmente *a-funcional*.

Es el proyecto de arquitectura a escala media el que asume, como contingencia, la condición urbana que hereda, dentro de un programa estratégico gestionado por poderes públicos y privados. El proyecto desarrolla, desde las pre-disposiciones que a continuación se desarrollan - moderna reflexiva, *ecosófica*, infraestructural, pragmática y como práctica - diversas herramientas enunciando nuevas categorías de lo urbano, de lo cultural y del sujeto hacia el que va dirigido.

3.2. PREDISPOSICIÓN MODERNA REFLEXIVA



Mies van der Rohe. 1922. Estudio alzado rascacielo



Hollein, H. 1980. "Strada Novissima", Dibujo para muestra "The Presence of the Past". Bienal de Arquitectura de Venecia.



"Strada Novissima", 1980. Fotografía de la muestra. Bienal de Arquitectura de Venecia.

"En 1980 los arquitectos han sido admitidos en la Bienal de Venecia, siguiendo a los pintores y a los directores de cine. La nota que sonaba en esta primera venal de arquitectura es decepción. Yo lo describiría diciendo que aquellos que exponen en Venecia forman una vanguardia cuyo frente va hacia atrás, quiero decir, que ellos sacrifican la tradición de lo moderno para hacerle sitio a un nuevo historicismo. En esta ocasión, el titular Frankfurter Deutsche Zeitung avanza una tesis cuya significación va más allá de este evento particular, es un diagnóstico de nuestro tiempo: "La posmodernidad se presenta hoy definitivamente como anti modernidad". Este enunciado describe una sensación en nuestro tiempo ha entrado en todas las esferas de la vida intelectual. Ha puesto sobre nuestra agenda teorías de pos-ilustración, posmodernidad e incluso la poshistoria".¹⁰

Habermas retrata en la conferencia dictada en 1980 en la recepción del premio Adorno, el progresivo alejamiento de las formas de producción cultural -y urbana- de la vida real, que conlleva la desvinculación del ciudadano del debate experto de la ciencia, la moral y las artes. Habermas alerta de que las distintas reacciones frente a esta situación y las alternativas propuestas son en todo caso "conservadoras" y no suponen una alternativa real¹¹.

Demanda un posicionamiento distinto para la arquitectura y la cultura que él veía escenificada paradigmáticamente en la Bienal de Venecia "The Presence of the Past"(1980). Mientras *Il Teatro Del Mondo* de A. Rossi surca las aguas de la laguna, los comisarios de la muestra amplían el tradicional recinto de exposiciones en Il Giardini y se incluye la Corderie del Arsenale. Allí se encarga a veinte arquitectos una composición de fachada, como escenografía fabricada por operarios de Cinecittà en Roma¹², para montar la *Strada Novissima*. La arquitectura dejaba de mostrarse como "propuestas de un colectivo", los arquitectos, ante las condiciones socioeconómicas en creciente cambio, ni siquiera se hacen las preguntas que un común de profesionales debieran plantearse ante estas nuevas condiciones culturales. Se expone cada propuesta arquitectónica, cada fachada es una "composición individual", donde cada arquitecto elegido era significado por su capacidad formal y compositiva. La reconocida como "Bienal del Posmodern", escenificaba la disolución de un cuerpo aún disciplinar en múltiples individualidades, que se alejaba, como denunciaba Habermas, del planeamiento y reflexión sobre los problemas reales que la sociedad, la economía, la ciudad y el territorio demandaban.

Frente al entendimiento de la historia de la arquitectura como repertorio formal y estilístico, es posible reconocer entre distintos equipos de arquitectos y críticos una predisposición que valora la arquitectura de la llamada modernidad no como una exitosa celebración y evolución de la cultura, sociedad, ciencia e industria, sino como una audaz gestión de la crisis de principios

¹⁰ Así inicia Jürgen Habermas la conferencia de agradecimiento al recibir el premio Theodor Adorno, en Septiembre de 1980. Publicado luego en Habermas, J. 1981. *New German Critique*, No. 22 (*Special Issue on Modernism*) pp. 3-14

¹¹ Habermas advierte que la clasificación puede ser una simplificación y de forma sintetizada denomina "jóvenes conservadores", a aquellos que recapitulan la experiencia estética subjetiva del modernismo, emancipada de los imperativos del trabajo o utilidad; "anti-modernos" cuya genealogía, de acuerdo con Habermas, "nace en Bataille, y recorre Foucault y Derrida; (...) los viejos conservadores no se dejan contaminar por la cultura moderna, son pre-modernos; (...) Los "neo aristotélicos", "en el marco de una nueva ecología y ética cosmológica" (...) y los que denomina "neoconservadores, quienes afianzan sus creencias en la tecnología basada en la administración racional y el crecimiento capitalista". Apela para concluir la conferencia al "espíritu libre pensador y emancipador de Adorno". en Habermas, J. 1981. *New German Critique*, No. 22, *Special Issue on Modernism*, pp. 3-14 publicado por: New German Critique. Como contraposición paradigmática, el futuro director del Museo de Arquitectura de Frankfurt, H. Klotz, recoge la descripción del concepto de posmodernidad en Klotz, H. 1984 *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960 - 1980*, Braunschweig. Años más tarde, describe este periodo como una segunda modernidad, habiendo constatado, en su tesis, la falta de innovaciones reales, en Klotz, H., 1999, "Architektur der Zweiten Moderne", en *Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*, Stuttgart.

¹² Sobre la implicación del contenido Szacka, L.-C., 2012, *Exhibiting the Postmodern: three narratives for a history of the 1980 Venice Architecture Biennale*. University College London (Tesis doctoral).

del siglo XX. U. Beck, S. Lash y A. Giddens llaman a esta nueva mirada *Modernidad Reflexiva*¹³. Se trata de un *posicionamiento* que abre un nuevo marco de reflexión y nuevos espacios de debate interno, nuevos campos de enunciación empíricos, - el paisaje, el territorio, la periferia, la técnica, lo natural, lo artificial, entre otros - y desde los que recomponer la relación de la arquitectura con la realidad, no sólo como muestras individuales de destreza profesional, sino como una *forma cultural real*. Como describen, no se trata de recomponer un proyecto que ha mostrado sobradamente sus deficiencias sino de establecer respecto a la modernidad una relación dialéctica, en el sentido *adorniano* del término, de negación y refutación de los preceptos de la *primera* modernidad que ya la inscribe como la sociedad del riesgo¹⁴.

Estructuralmente en la Europa de finales de los ochenta se reconocen no solo los cambios de las condiciones políticas y económicas globales externas, sino las transformaciones internas que conllevan el aumento del libre intercambio, la ruptura de la estructuración y el aumento de las oportunidades individuales a la vez que se incrementan el riesgo y las dependencias, cuyas consecuencias - globalización, emigración, desigualdad, daños en el medioambiente - pasan contradictoriamente, según Beck, a no ser objeto de reflexión profunda. Este nuevo estado de la cuestión, de límites cambiantes, es definido como *tiempos hipermodernos* G. Lipovetsky¹⁵ y o *supermodernos*, M. Augé¹⁶, o *modernidad líquida*, S. Bauman¹⁷, términos con los que se describe la transformación política y cultural que acompaña asimismo a la arquitectura.

EL MITO DE EUROPA Y PENSAR UNA EUROPA DESMITIFICADA.

A lo largo del siglo XX se consolidan los modos de vida y organización social que nacen en Europa en el siglo XVII y que trascienden culturas y fronteras e influyen en todo el mundo. La *modernidad* es una condición cultural que se consolida en las primeras décadas del siglo XX, mostrando asimismo sus crisis y contradicciones. La producción, la información y el consumo generan un nuevo orden social, político y económico, que anuncia el final de la llamada *modernidad* e inaugura un periodo en el que la velocidad de los cambios resulta paradójica frente a la uniformización y homogeneización de la vida, que denomina *posmodernidad*. En las transformaciones de índole cultural, social, económica y política se identifican aspectos que evolucionan en el perímetro mismo de la modernidad y otros que saltan dicho perímetro o lo desdibujan.

“La paradoja de la que tenemos que partir es la equivalencia entre una velocidad de cambios sin precedentes en todos los niveles de la vida social y una estandarización de todo - sentimientos

13 Beck, U., Giddens, A. y Lash, S.,1996, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die politisierung der Moderne*, Frankfurt Am Main: Suhrkamp; Beck, U., 1997, *Reflexive Modernisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp , un resumen del cual se publica en Beck, U., 1998, „*Reflexive Modernisierung*“, en ARCH+, 143 (*Die Moderne der Moderne*), y Beck, U. & Alborés, J., 2009. *La sociedad del riesgo global*, Madrid : Siglo XXI de España. (Publicado originalmente en 1986).

14 Y Beck U., 2004. *Arquitectura en la modernidad reflexiva*, en Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, ISSN 0214-2686, No 62, 2004 (Ejemplar dedicado a: *Crisis y Reinención de la Ciudad Contemporánea*), págs. 99-120.

15 Lipovetsky, G., Charles, S. & Moya, A. P., 2006, *Los Tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama.(primera edición en francés 2004)

16 Augé, M. & Mizraji, M.N., 1993, *Los no lugares, espacios del anonimato una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona : Gedisa.

17 Bauman, Z., Rosenberg, M. & Arrambide Squirru, J., 2004, *Modernidad líquida*, Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica. (primera edición en 2000)

y bienes de consumo, lenguaje y espacio construido - que parecería incompatible con esa mutabilidad”¹⁸.

Como ilustra Antony Giddens en *Consecuencias de la modernidad* (1990) frente a las certezas anteriores se produce una sensación de desorientación ante la cantidad de acontecimientos que no acaban de entenderse por completo, que no son fáciles de controlar y la complejidad de variables que dificultan el enfoque de la situación. Las formas de vida que habían nacido con la modernidad se encuentran en situación crítica ante el dinamismo de los cambios cuyo ritmo presenta una celeridad desconocida hasta ese momento. Al mismo tiempo se ha ampliado el ámbito de los cambios al haber desaparecido las barreras de la comunicación y se produce la transformación de la naturaleza de las instituciones modernas. La modernidad había mostrado riesgos graves tales como los derivados de las condiciones degradantes del trabajo industrial, el uso arbitrario del poder político y la destrucción del medio ambiente. Pero a la vez, en su vertiente positiva, logra la creación de instituciones sociales nuevas, de ámbito mundial, que permiten una existencia, en cierto modo, más segura a los seres humanos.

Frente a las formas sociales que basan sus prácticas en *el mito o relato colectivo*¹⁹ que les da sentido y unión, la nueva etapa carece de mito, lo estudia y lo analiza pero no lo vive, se preocupa por acabar con lo irracional heredado de etapas anteriores para lograr una sociedad en la que la fuerza de la razón argumentativa y crítica oriente a los individuos hacia una *indiscutible* autonomía y perfección. Sin embargo los errores vuelven a aparecer y el resultado es un individuo mercantilizado, acrítico, protegido y rutinario dominado por la mecanización técnico-industrial.

La crítica al periodo moderno - que se podría denominar ya como posmoderno, en su acepción no adscrita a una secuencia temporal o ciclo sino como cuestionamiento de lo moderno - ya se encuentra en Horkheimer, M. y T.W. Adorno, en la *Dialéctica de la Ilustración*²⁰, y en *Crítica de la Razón Instrumental*²¹, así como las anteriores *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*²², de Walter Benjamin a la que aludíamos en relación con el concepto de trastienda.

En el contexto geopolítico, entre 1965 y 1990 se produce la descomposición de los sistemas ideológicos europeos y es cuando ese sentimiento de vacío se hace evidente. Junto con el incremento del consumo se desarrolla la idea de la desaparición del sufrimiento masivo gracias al desarrollo de los progresos de la medicina, la transformación de la economía en un proceso de terciarización mientras desaparece la fábrica tradicional y la extensión de la educación secundaria que aparta a las masas del sometimiento a lo establecido en lo escrito al potenciar el conocimiento, la relativización y la crítica.

En los años ochenta, se desarrollan en algunas zonas, microideologías nacidas años antes pero que se habían frenado con la crisis de mediados de los setenta. Se trata de la preocupación por el medio ambiente y el nuevo racismo nacido de la inmigración, los grupos que defienden

18 Jameson, F., 1996, *Las semillas del tiempo*, Ediciones Trotta. p. 21

19 Barthes, R., 2005, *Mitologías*, Madrid : Siglo XXI.

20 Horkheimer, M. y T.W. Adorno, 1947, *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Amsterdam (traducido al castellano 2007, *Dialéctica de la Ilustración : fragmentos filosóficos*, Madrid: Akal)

21 Horkheimer, M., 1967, *Zur Kritik der Instrumentellen Vernunft*, Frankfurt am Main (Traducido al castellano en 2002, *Crítica de la Razón Instrumental*, Madrid)

22 Benjamin, W., 1959, *Geschicht Philosophische Thesen, am Main*. En castellano, 2009, “*Sobre el concepto de la Historia*”, en *Obras*, Libro I, vol.2. Madrid p.305-318.

sus planteamientos son conservacionistas, no pretenden cambiar lo establecido buscando la perfección sino que proponen proteger y conservar lo anterior.

La aparente sociedad heterogénea y aún confiada en el progreso, pronto se desvela con una temporalidad precaria, cambiante, hiperconectada pero desagregada. G. Lipovetsky desarrolla en *Los tiempos hipermodernos* que se trata de una nueva etapa, que construye una realidad presente, aquí y ahora, sin referentes ni pasados ni futuros: es presente basado en una modernidad similar a la de principio de siglo - para Lipovetsky la etapa postmoderna es sólo un paréntesis - acelerada," *cuyos componentes axiomáticos son: el mercado, la eficiencia técnica y el individuo*"²³. El presente, de manera creciente, se vive con inseguridad en una paradoja: por un lado hay una lógica que fomenta la autonomía individual y por otro crece la dependencia. La posmodernidad supone el momento histórico en el que desaparecen los frenos a la emancipación del individuo, se desarrolla el deseo personal y la realización individual, de modo que las construcciones ideológicas y proyectos colectivos ya no mueven a la sociedad. El consumo de masas y el hedonismo protagonizan el paso a la posmodernidad a partir de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, es lo que Lipovetsky denomina *la era del vacío*, del afán por lo superfluo, lo frívolo, el bienestar individualista. Se producen el *hiperconsumo*, el *hipernarcisismo*, la *hipermodernidad*²⁴. La proyección futura ya no es ideológico-política sino que se basa en la técnica, la ciencia y en el estudio del riesgo en cuanto a la previsión y prevención técnico-científicas.

Los acontecimientos políticos son determinantes: desde 1945 Europa había vivido bajo el esquema presentado por la bipolaridad que escenificó la guerra fría. El equilibrio de las grandes potencias tras la contienda mundial parecía inamovible. Europa en ese contexto representaba el papel secundario que las grandes potencias le habían impuesto. Como desarrolla Peter Sloterdijk²⁵ hubo que esperar a 1989 para que Europa saliese de la vieja imagen para buscar un nuevo papel en el orden mundial. Sloterdijk analiza lo que llama el vacío ideológico europeo tras el existencialismo posterior a 1945 y el esteticismo de la cultura de la vivencia, la distensión y la simulación. La unificación alemana y la descomposición de la Unión Soviética rompen el equilibrio inestable que había supuesto la guerra fría y obliga a Europa a buscar el camino hacia un nuevo papel que deberá representar en la etapa de competición en lo económico y lo ideológico que se decanta a partir de 1989 a favor del *way of life* capitalista-liberal-anglosajón. El proyecto neoliberal se consolida en la década de los 80, donde el estado cede a las presiones competitivas y el capital financiero es el medio que asegura las tasas de beneficio más altas. El gobierno de los presidentes electos M. Thatcher y R. Reagan acometen procesos de desregulación y privatización, desarticulación del poder sindical y redefinición del estado de bienestar, a tal punto que se sustituye el estado representativo y democrático por un estado que asume las inercias planteadas por los mercados financieros a gran escala y por empresas que promueven la competencia metropolitana: la ciudad y su territorio es la imagen de esta desregulación y re-regulación dictada por estas políticas y factores económicos²⁶.

23 Lipovetsky, G., 2006, op. cit. p.57.

24 Lipovetsky, G. 2006, op. cit. p.67

25 Sloterdijk, P., *Si Europa despierta: reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política*, Valencia : Pre-textos

26 Autores como David Harvey, Mike Davis, Eduard Soja y Don Mitchell apuntan a la falta de atención a estudio y documentación de iniciativas paralelas, como la forma en que los inmigrantes ocupan una ciudad como Los Angeles durante la década de los 90, descrita en Harvey, D., 2003, *"Right to the city"*, en *International Journal of Urban and Regional Research*, 27.4 (December).

En este contexto, el concepto de *modernidad reflexiva* que supone "*la autotransformación de la sociedad industrial (...) la disolución y sustitución de la primera modernidad por una segunda cuyos contornos y principios hay que descubrir y conformar*"²⁷. Como recoge Lipovetsky "*según Beck se ha pasado de una primera etapa de modernización, basada en la oposición entre tradición y modernidad, a una segunda modernización, de carácter autocrítico y reflexivo. Se consolida la idea del advenimiento de una modernidad nueva de tipo autorreferencial (...): vigoroso retorno de las coordenadas tradicionales, de exigencias ético religiosas que se apoyan en patrimonios simbólicos de gran antigüedad y orígenes diferentes, todos los imaginarios colectivos pueden utilizarse para la reconstrucción de identidades y la realización personal de individuos.(...) no hay ya deconstrucción de tradiciones únicamente, sino su reorganización perpetua en consonancia con el principio de soberanía individual*"²⁸.

Expresado en dicotomías, se pasa de lo *seguro* a lo *inseguro*, de lo *político* a lo *apolítico*, de lo *interior* a lo *exterior*, es decir, un cambio interno de fundamentos, que no apunta a una revolución pero sí a otra sociedad (Beck 1999).

REFLEXIÓN SOBRE EL ERROR MODERNO.

A la llamada de atención que desarrolla Habermas en la citada conferencia "*Modernidad versus postmodernidad*" (1980), se suma a mediados de la década de los ochenta, la publicación de los textos seminales de J. Quetglas ("*Nueva Sensibilidad,otra arquitectura*"), 1984, M.Cacciari ("*Un orden que excluye la ley*", 1984), V. Gregotti ("*Modificación*"²⁹, 1984) y B. Secchi ("*Las condiciones han cambiado*", 1984³⁰), que inauguran y exponen la necesidad de reflexionar desde la arquitectura sobre el contexto y las herramientas con las que acometer estas transformaciones³¹. Estos artículos tempranamente alertan y anuncian un necesario cambio de enfoque en la arquitectura reconocido por esta generación de profesionales que situamos en la "trastienda". En el cambio de siglo, las revistas Lotus y Casabella sitúan en el centro de la difusión mediática una lectura menos optimista o posibilista y más apocalíptica de la situación: los citados artículos de B. Zevi, "*Después de 5000 años, la revolución*"³² (2000) y Nicolín, "*La imagen y lo moderno*"³³ (1999), son determinantes en el cuestionamiento y proyección de la posición de la arquitectura. Recordemos que para Zevi, la disciplina que ha acotado desde la Modernidad el conocimiento histórico trascendente queda ahora desechada en favor del libre albedrío y la creatividad, y sólo

27 Recogido Beck, U., 1998, *"Reflexive Modernisierung"*, en ARCH+, 143 (Die Moderne der Moderne), pp. 18-19. Versión abreviada del texto original en Beck, U., Giddens, A., Lash S. (eds.), 1996, *"Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne"*.

28 Beck, U., Giddens,A. y Lash, S.,1996.Op.Cit.p102-103

29 Gregotti, V. 1984, "*Modificazione*", en *Casabella*, n. 498/9. Milano: Mondadori.

30 Secchi, B., 1984, "*Le condizioni sono cambiate*", en *Casabella*, n.498/9. Milano: Mondadori.

31 Anotamos estos textos como paradigmáticos en el ámbito italiano, desde las revistas *Casabella* y *Lotus internacional*; en el ámbito anglosajón, contextualizan y describen esta cambiante situación para la arquitectura, actualizando de forma crítica las referencias en la historia d lea arquitectura R. Banham o D. Robbins desde la revista *AAfiles*, *The Architectural Review*, En el marco francés, M. Eleb, F. Chaslin, J.P: Robert, J.M. Place, P. Goulet, F. Rambert, en publicaciones como *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Le Moniteur architecture* AMC ; el germano parlante: L. Buckhardt, U.Schwarz, B. Lootsma, H.Czesc, Zschokke, PeterBürger, Achleiter, Kapflinger, en las Revistas 9H, Umbau, Werk, Bauen+Wohnen,DB, y Bauwelt, y en Revista Arch+ en Alemania; en el español, es reseñable en seminario "*La otra mirada, la acción crítica como reactivo: Posiciones contra crónicas*" (Barcelona diciembre 1997), y los textos recogidos en las *Revistas Arquitectura COAM, Quaderns D'Arquitectura i Urbanisme, A+T, y Circo, Fisuras, Bau, Rizoma, Exit, WAM*, la editorial ACTAR, entre otros. En Norteamérica, las publicaciones ya citadas como marco general de la crítica académica, *Oppositions, Assemblage, Perspecta, Harvard Design Magazine,Any, October*.

32 Zevi, B., 2000, "*Después de 5000 años, la revolución*", en *Revista Lotus Internacional*, nº104. Marzo, pp. 52-55.

33 Nicolín,P., 1999, "*La imagen y lo moderno*" en *Revista Lotus Internacional*, nº 102 pp 30-32.

"quedan los instrumentos y las poéticas"³⁴. En el segundo, Nicolín advertía sobre la preeminencia de la imagen, que invierte el procedimiento habitual de proyecto idea, proyecto representación, *idea-cosa-mimesis*, en imagen idea y proyecto, *mimesis-idea-cosa*³⁵. Ambos artículos demandan a toda la generación de arquitectos de fin de siglo la necesidad de resituar sus referentes y pre-disposiciones.

Frente a la intensa reflexión crítica sobre la autonomía del pensamiento arquitectónico predominante en escuelas anglosajonas, que hemos caracterizado en el capítulo anterior como arquitectura crítica y discursiva o post-crítica, esta re-descripción de la situación que en paralelo se desarrolla en los medios de difusión y escuelas italianas (Roma, Venecia, Milán), supone un importante referente al que se suman algunas escuelas de habla francesa y alemana (Zúrich, Viena, Múnich, Düsseldorf, Burdeos), y holandesas (*Berlage Institut*, Delft, NAI), que también se incorporan a la producción de discurso en los noventa sobre cómo esta condición de cambio interno es absorbida por la arquitectura.

Como caso influyente en el debate centro europeo es reseñable la posición de los editores de la revista alemana *Arch+*, N. Kuhnert y A. Schnell, quienes señalan en el nº 143 (1998) que precisamente "*es el momento de recordar las preguntas correctas para abrir el debate sobre las consecuencias formales y sociales de los modernos*"³⁶ y convocan a una reflexión especialmente beligerante que enfrenta abiertamente a lo largo de cuatro años y en distintos artículos a H. Klotz, S. Winter, M. Hays, B. Lootsma y U. Schwarz.

El diagnóstico es compartido, se centra contra el consumo y la producción de arquitectura discursiva y post-crítica, cuyos argumentos lingüísticos están *colonizando* los concursos y proyectos que utilizan la arquitectura como parte de la industria cultural. Como explicita B. Lootsma, el conjunto de críticos se posiciona contra el uso del sujeto como valedor y argumento pasivo de estas arquitecturas: "*Contra el despliegue de conceptos de Eisenman y Derrida, el festejo de la arquitectura abierta, desprejuiciada y casi pop holandesa, y la adoración material de las cajas suizas, es abrazado por el mercado y superado por la crítica, que vuelve por enésima vez a la ciudad, a su repolitización y al ingenio voluntario y voluntarioso de sus usuarios, que son sus consumidores*"³⁷.

En el imaginario del momento, son los proyectos de la modernidad clásica, la sencillez y organización de las plantas, la complejidad espacial de la sección, y la correspondencia con cierta razón técnica -no tecnológica-, y la posibilidad de variabilidad de programas, los que se instauran

34 "Cinco mil años de historia autoritaria son así liquidados. No quedan más que los actos creativos, las excepciones a las reglas preponderantes. Los arquitectos se han quedado sin reglas, ordenes, proporciones, ritmos, equilibrios, simetrías, cadencias repetitivas, modelo prescriptivos, módulos que copiar, dogmas que respetar." Zevi, B. 2000, Op. Cit.p.53

35 Otros referentes modernos permiten reflexionar "(...)sobre la mutación de los niveles conceptuales de la arquitectura y seguir el movimiento que la ha llevado a abandonar una idea constructivista del proyecto, empujando objetivos y contenidos a un segundo plano, a favor de una anticipación de la imagen. Con este último aspecto nos encontramos frente a una inversión conceptual por la cual la anterior sucesión de idea-cosa-mimesis, sobre la que se fundaba la corrección del proyectar y del producir de la arquitectura funcionalista, se disuelve en la sucesión mimesis-idea-cosa". Nicolín,P., 1999, op. Cit. P.31

36 N. Kuhnert y A. Schnell, 1998. *Die Moderne Der Moderne*. En *Arch+* nº143, inaugura el debate con textos de U. Beck, M. Hays, S. Giorgiadis, H. Klotz y B. Lootsma, y se continúa dos números posteriores en "*Die Debatte*", *Arch+* nº146 (1999), dedicado casi al completo a el artículo sobre las posiciones editadas en el números de 1998, y como "secuela" 2002, en el número 162, en la editorial de Ullrich Schwarz (sociólogo y germanista). Schwarz, U., "*Kritik: Reflexive Moderne - nicht zum ersten Mal.10 Thesen*", p.6-7. Esta revista registra en los años 1998-2002 un importante retrato de los paradigmas que están siendo recuperados como visión crítica: titulados *Medienarchitektur* nº149-150, April 2000, ("*Arquitectura mediática*"); *Neuer Pragmatismus in Architektur?* nº156, Mai 2001 ("*Nuevo Pragmatismo en Arquitectura*?").

37 Lootsma, B., 1998, *Die Moderne der Moderne*. En *Arch+* n.146, p.40

como pre-disposiciones capaces de interactuar con autonomía en el contexto cultural, productivo y social que les es común.

En el texto "*Diez Tesis sobre los modernos reflexivos*" - *Reflexive Moderne - nicht zum ersten mal - 10 Thesen*-, Schwarz desglosa brevemente algunas de las características de esta nueva "*Generación de Arquitectos del 1989*": la contingencia - "*las condiciones han cambiado*"-, la pérdida de utopía - "*sin dialéctica sin esperanzas de futuro*"-, y la gestión del riesgo: "*la arquitectura genera más riesgos de los que puede asumir: riesgos políticos, económicos, ecológicos*"³⁸.

En la situación descrita para la arquitectura de fin de siglo, Schwarz asegura que "*la ligereza y pérdida de atadura permite ser más radicalmente modernos: supone una renuncia a argumentos históricos, compositivos, funcionales, lingüísticos o semióticos, ninguna arquitectura como signo o símbolo con significados, una arquitectura que no se lee*"³⁹. La arquitectura de los modernos reflexivos no intenta serlo todo, ni ser la solución, sólo conocer sus límites para seguir avanzando⁴⁰.

Se trata de una "*actitud lacónica que acepta las cosas como son*"⁴¹, que coexiste con otras arquitecturas y formas de producción. La reafirmación de esta cultura global es llamada - por ejemplo - por Hans Ibelings, *supermodernismo*⁴². U. Schwarz señala que "*la arquitectura de los modernos reflexivos no es un estilo, es una actitud*"⁴³, ya que los *modernos reflexivos* son arquitectos que ya en 1989 tienen un reconocible posicionamiento profesional consiente de los riesgos e implicaciones de los cambios que se producen en la sociedad y los usuarios.

Según Schwarz, no habría que pensar el hombre del siglo XX decepcionado por no poder compartir un propósito o utopía social emancipadora, como se presupone a los técnicos de principio de siglo, sino despojado y tan ligero que permite mirar por encima de la frontera de la propia disciplina. La actitud ante esta situación es entonces observadora de las contingencias, ligera y reflexiva. En el cambio de siglo XX al XXI, las prácticas arquitectónicas quedan liberadas de las utopías sociales modernas y de la *responsabilidad del error*⁴⁴, porque se trata de un mundo que, a pesar de su globalización y comunicación, está lleno de "*system errors*", de procesos sin reglas y de detalles incontrolables, que deja al menos "*espacio para juego, para una suerte de contra energía*"⁴⁵, como demanda Schwarz.

38 Schwarz, U., 2002, Op.cit p.7

39 Schwarz, U., 2002. *Kritik: Reflexive Moderne - nicht zum ersten Mal.10 Thesen*. *Arch+*: Zeitschrift für Architektur und Städtebau, (162), Op. cit. P. 6-7 (*Diez tesis - no por primera vez-, sobre los modernos reflexivos*)

40 El concepto de modernos reflexivos se vincula conocerse en una posición fronteriza o punto de inflexión "*Habermas considera lo moderno como un proyecto inacabado, concluye en una autorreflexión crítica, en el reconocimiento y aceptación de sus propias fronteras. ¿Pero en qué consisten sus fronteras? ¿Qué significa traspasar esas fronteras? La conclusión de lo Moderno consiste en aceptar que no concluye, parafraseando una frase de Adorno: lo moderno comienza allí donde reconoce su final*". Schwarz, U., 2002, Op. cit. P.7

41 Schwarz, U., 2002, Op. cit. P.6

42 Ibelings, H., 1998, *Supermodernismo arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili.

43 Schwarz, U., 2002, Op. cit. P.7

44 Ver reciente reflexión sobre el "error" en Enrique Walker, 2009, „Erratum“ en *Office: Kersten Geers David Van Severen, Seven Rooms*. Ambers: deSingel.

45 Schwarz, U., 2002, Op. cit. P.6

En este panorama, la actitud “moderna reflexiva” descrita por Beck, de revisión interna, se traduce como modos de aproximar la arquitectura a la cultura contemporánea y con ello a sus formas de producción. Se esboza así, en la discusión abierta que ejemplificamos a través de la publicación *Arch+*, una posición alternativa anunciada por Jürgen Habermas dos décadas antes en la conferencia del Premio Adorno: “*Pienso que en vez de dejar atrás la modernidad como una causa perdida, debemos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que han intentado negar la modernidad*”⁴⁶.

Frente a la *anti-modernidad*, *extravagancia* y *desilusión* que apunta Habermas en el texto “*Modernidad versus Postmodernidad*”, existe un imaginario compartido por la arquitectura que caracterizamos en el cambio de siglo y las arquitecturas del Movimiento Moderno en las que verificar similares inquietudes programáticas y formales, ya sin la trascendencia ideológica transformadora - “*Gesellschaftliche Modernisierung*”(“*Modernización social*”) - que se le demandaba. Los proyectos de los clásicos modernos (M. van der Rohe, A. Loos, H. Meyer, Le Corbusier, Gropius y Hilbersheimer) son reinterpretados como eficaces soluciones a las contingencias culturales y sociales de cada situación en cada lugar. Los proyectos se entienden como lógicas operativas, que sin priorizar argumento ético o trascendente, resuelven pragmáticamente un programa dentro de la disponibilidad técnica y material de su realidad.

Este imaginario compartido se visualiza en arquitecturas de la modernidad y en conceptos que se re-encuadraron a finales de siglo, y que se recogen en los números de esta publicación, *Arch+* n°143-146. En ella, similares puntos de vista en fotografías y dibujos escogidos, que ilustran conceptos asentados en la modernidad, cuya re-interpretación se muestra con una obra contemporánea. Es notable en esta interpretación abierta de los editores que la reformulación del concepto implica una merma de desarrollo espacial, la concreción de la idea en una forma y una argumentación programática, en aquellos casos que difícilmente reconoceríamos como disposición, casos que son desarrollados por la arquitectura del discurso predominante holandés, que está reinterpretando lo moderno, escenificando y formalizando sus conceptos, por ejemplo: concepto Raumplan en Loos en la villa Müller, y en la Moller. y el concepto “sección libre” y en la Villa KBWW de MVRDV; el muro cortina de Mies van der Rohe y el concepto de “envolvente traslúcida o piel sensible” que se ilustra con el espacio público delante del *Seagram Building* (L. Mies van der Rohe, New York, 1954-1958) y la plaza delante de la Kunsthau Bregenz (P. Zumthor, 1990-1997); el concepto de *Promenade Architectural* en Le Corbusier y la exploración del concepto en la biblioteca de Jussieu, y la similitud en la formalización como rampa en, por ejemplo, el proyecto para el Palacio de Congresos de Strasburgo (1964) de Le Corbusier, y la circulación como argumento de la Embajada de los Países Bajos en Berlín de Koolhaas; recurso que es reconocible en la rampa de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes; Con estos y otros ejemplos se ilustra la posible contradicción que Beck anunciaba como en esta reinterpretación de la modernidad: junto a una mayor libertad constructiva y programática, se da una mayor determinación y formalización espacial.

Es en una escala urbana y en el desarrollo técnico donde es posible evitar esta determinación de la forma, y explorar otras herramientas de proyecto cuyos referentes también se identifican en los modernos:



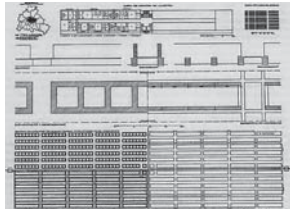
Behrens, P. & Bernhard, K. 1908-09. AEG Turbine Industrie. Fachada Oeste. Berlin



Behrens, P. & Bernhard, K. 1908-09. AEG Turbine Industrie. Sección y Frontal Norte. Berlin



Lacaton & Vassal 2009. ENSA. Fachada Norte. Nantes.



Hilberseimer, L. 1924, Hoch Haus Stadt, Stadt Plan. Plano de la ciudad.



Hilberseimer, L. 1924, Hoch Haus Stadt, Stadt Plan. Dibujo perspectiva.



Riegler Riewe 1994-2001 IIEUG Plantas de Espacio abiertos, circulación sin interior s longitudinales, circulaciones interiores transversales. Fotografía de Paul Ott.

La estructuración urbana de Hilbersheimer en “*Schema einer Hochhausstadt aus mehreren Ebene* (1927 “Esquema de una capital con varios niveles”) así como el proyecto de la Friedrichsstadt Berlin 1928, y el pragmatismo de ordenaciones urbanas de los *Institute für Informatik und Elektronik Innfeldgründe* Campus (Institutos de informática y Electrónica) de Riewe&Riegler en Graz (1994-1999).

La idea de montaje y construcción inmediata, que se ilustra con la comparación de los dibujos de Fifty-by-fifty house (1950-51), la casa Farnsworth (Plano, Illinois, 1940-50) o el proceso montaje de Convention Centre en Chicago (1953-54) de Mies van der Rohe los comparados con los esquemas estructurales y la Villa a Bordeaux de OMA - Koolhaas⁴⁷, que encontraríamos así mismo en la lógica de montaje de la Maison a Floriac de Lacaton & Vassal.

Añadiríamos a esta lista de comparaciones paradigmáticas de obras y proyectos “modernos” a vincular con la arquitectura de los “modernos reflexivos”, los paradigmáticos paños de fachada de las fábricas de AEG de P. Behrens (1912) o Fagus de W. Gropius (1913), cuya materialidad reconoceríamos en la PRPU Valdemingómez de Ábalos y Herreros; el Völkerbund Palast (Palacio de la Liga de las Naciones) en Ginebra (1926-1927) de H. Meyer⁴⁸ y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes de Lacaton & Vassal.

REINTERPRETANDO A MIES.

En la obra de Mies van der Rohe, esta nueva generación del '89 a la que nos referimos, ve posible verificar la relación entre proyecto y lógica constructiva, la performatividad y sus efectos - reflexibilidad, translucidez-, la capacidad de asumir cualquier programa⁴⁹ y de significar con autonomía desde la arquitectura un momento cultural. M. Hays revisa distintos proyectos de Mies van der Rohe evitando convenciones anteriores, subrayando las consecuencias culturales y formales de su obra en el artículo “*Critical Architecture: between culture and form*” (1984)⁵⁰.

47 Es de notar que en esta línea editorial ejemplifican con la arquitectura pragmática y programática de R. Koolhaas, que seguirían MVRDV y algunas jóvenes oficinas europeas. R. Koolhaas es, a ojos de los editores de Arch + el intérprete por excelencia de los postulados modernos, - sus proyectos como el Dance Theater (1987) de La Haya o las Villa Patio y Dall' Ava (1991)-, pero que ante los cambios del mercado y demanda de la cultura industrial, pronto puede quedar desplazado. En la entrevista junto a H. U. Obrist, R. Venturi y D. Scott-Brown, editada en Content (2004), se pone de manifiesto. El concurso del parque Eurodisney París 1988, convoca a Gehry, Portzamparc, Nouvel, Koolhaas y Venturi-Scott Brown. Según narra Rem Koolhaas, los únicos que entendían las pautas arquitectónicas y espaciales de Eurodisney eran Venturi&Scott-Brown, cuyo proyecto de composición posmoderna respondía mejor a las demandas del cliente que a la exhibición lingüística moderna - como si de un club obrero constructivista se tratara-. El mercado ya no estaba interesado ni por la eficacia del modelo reconocible postmoderno ni por exhibir un no-espectacular modernismo, se trataba de exhibir toda una nueva forma urbana que envolviera a todo visitante, y que se escenificaba en el Disney Village de Gehry.

48 K. Frampton pondera en el artículo “*The Humanist versus the Utilitarian ideal*” (1968) el humanismo de Le Corbusier frente la expresión en Meyer de un modelo político de representación del pueblo y del trabajo colaborativo, un espacio instalado en una infraestructura operativa, donde el coche y la eficacia del movimiento es prioritaria al igual que ausencia jerarquías y la optimización técnica, que no quiere significar ni representar nada. “*este edificio no es bello ni feo, será valorado como una invención constructiva y estructural*”. “*El prototipo del edificio de Meyer es irónicamente el Cristal Palace, la reedificación industrializada de una invención estructural sin un contenido en sí mismo, y el prototipo de Le Corbusier es un palacio renacentista, como forma clara de expresión de jerarquía de valores. Meyer hace la fachada del edificio en un material muy contemporáneo, Ethermit, lo que implica una estructura no jerárquica, mientras Le Corbusier hace la fachada con un granito pulido, el material tradicional de la arquitectura monumental*”. Frampton, K., 2002, *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*, London: Phaidon Press.

49 Frente a la lectura de la obra de Mies desde el “casi nada” de Tafuri, la lectura del potencial contenido una vez que como soporte se dispone y hace posible “cualquier” programa, su arquitectura se lee como la posibilitadora de “casi todo”, esto es, de casi todo programa. Para ilustrar esta idea en *Arch+* n.º 143 (1998) se rescata un pequeño croquis a mano de Mies en sus últimos años, para un Konzert Halle, donde apenas se dibuja un círculo titubeante o área sobre la superficie delimitada como un cuadrado, motivo suficiente para interpretar dicho croquis como una esencial propuesta de soporte y programa indeterminado.

50 Hays, M., 1984, *Critical Architecture: between Culture and Form*. En *Perspecta*, 21, pp.14-29.

46 Habermas, J. 1981, Op. Cit p.11.

Los dibujos de los rascacielos Friedrichstrasse (1919 y 1922) son interpretados como la imagen-proyección de la cultura de su tiempo⁵¹.

La reconstrucción del pabellón de Barcelona (1986) desencadena múltiples interpretaciones críticas de los efectos y sugerentes múltiples simetrías paradójicas de la arquitectura del Pabellón, como analiza R. Evans⁵² (1990), y su capacidad de ser escenografía, no sólo de su época, sino también de ser escenografía del presente como recoge J. Quetglas⁵³(1988).

El Symposium celebrado en Toronto con motivo del veinticinco aniversario de la construcción del *Dominion-Centre* reabre el debate sobre la importancia de su obra americana, que se manifiesta en la publicación, entre otras, de *Presence of Mies*⁵⁴ (1994). Se profundiza en el conocimiento de Mies como profesional, como constructor y asumiendo la trascendencia cultural de su tiempo, como resumía Hays. Philips Lambers⁵⁵ retrata el texto el valor operativo de Mies en la categorización en tipos de edificios según sus programas para responder eficazmente a los medios económicos y contextos dados. Se enfatiza en sus proyectos la relación entre pauta o estructura fija y espacio libre o fluido - en los textos S. Kwinter, D. Hoffmann, o B. Nicholson-, y Rosalind Krauss lee en Mies las connotaciones de una pauta inmanente (como los cuadros de Agnes Martin) y los efectos performativos de sus proyectos.

En texto *"The Grid, the Cloud, and the Detail"*⁵⁶, Krauss nos recuerda cómo la ampliación de la crítica de la obra de Mies lo presenta, incluso, como ejemplo de arquitecto de "otra modernidad", reaccionario frente al desarrollo urbano y edificio del capitalismo tardío, que representa una arquitectura formalmente justificada y técnicamente explícita, que se "instala" con autonomía en la sociedad del consumo y del espectáculo que le rodea⁵⁷. R. Krauss, recoge que *"es un Mies, políticamente correcto, con una resistencia a la idea de la estética de autonomía, una resistencia a la idea de que el arte y la arquitectura deben ser proyectos culturales auto-encerrados, despreocupados e incapaces de abordar y ofrecer una crítica del contexto - político, social, económico-en el que surgen"*⁵⁸.

Pero al recorrer el análisis que, por ejemplo, realiza J. Herreros sobre las implicaciones y significación de los detalles técnicos de fachada de la obra de Mies Van der Rohe, es posible

51 "Mies desarrolla un sentido de la superficie y del volumen, separado de la percepción de un orden o lógica unificador, que es suficiente para llevar a este edificio al reino de lo atemporal e instalarlo en una situación específica del tiempo real experimentado, abierto al azar y a la incertidumbre de la vida en la metrópoli. Mies comparte aquí con Dada un antagonismo contra los a priori y contra el orden razonado, el orden se inserta a través de un uso sistemático de lo inesperado, lo aleatorio, lo inexplicable. Esta experiencia es intrínseca al significado de la obra, sirve para identificar e individualizar la obra misma como un acontecimiento que tiene una particularidad sensual y una duración temporal, que son infrangibles a su capacidad de producir y transmitir significado. Sin embargo, el rascacielos de Mies no es conciliador a las circunstancias de su contexto. Es una interpretación crítica de su situación mundana". Hays, M., 1984, op. cit. P. 20.

52 Evans, R. 1990, "Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries", en AA Files, vol. 19 (Spring). (Traducido en 2005, "Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe" en Traducciones 6)

53 Quetglas, J. 1988, "Fear of Glass: The Barcelona Pavilion," en Colomina, B. (ed.), 1988, *Architectureproduction*, Princeton: Princeton Architectural Press, pp. 122-152.

54 Mies van der Rohe, L., Mertins, D. y Baird, G., 1994, *The presence of Mies*, New York: Princeton Architectural Press.

55 Lambert, P. 1994, "Punching Through the Clouds: notes on the Place of Toronto Dominion Centre in the North American Ouvre of Mies", en Mies van der Rohe, L., Mertins, D. y Baird, G., 1994, Op cit.33-48.

56 Krauss, R., 1944, "The Grid, the Cloud, and the Detail", en Mies van der Rohe, L., Mertins, D. y Baird, G., 1994, Op cit.133-148

57 Hays, M., 1994, "Olyseus and the Oarsmen, or Mies abstraction once again", en Mies van der Rohe, L., Mertins, D. y Baird, G., 1994, Op cit.2235-248.

58 Krauss, R., 1996, "The Grid, the /Cloud/, and the Detail". En Mies van der Rohe, L., Mertins, D. y Baird, G., 1994, *The presence of Mies*, New York: Princeton Architectural Press. p.111



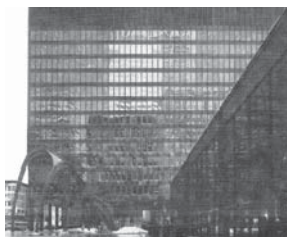
Agnes Martin, 1963 *Friendship*.



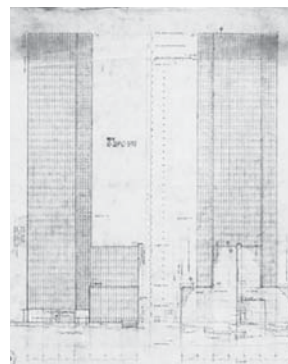
Agnes Martin, 1966. Video fotograma *While Painting*.



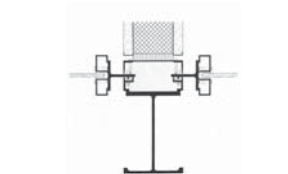
Zumthor P., 1990-97, Kunsthau Bregenz. Alzado y Espacio público junto al centro de Arte.



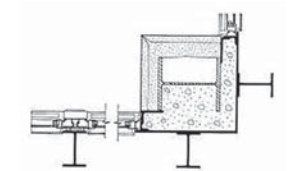
Mies van der Rohe, 1963-69. Toronto Dominion Center. Toronto. Alzado y Espacio público.



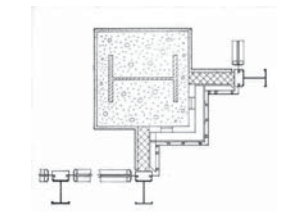
Mies Van Der Rohe, 1958 Alzados Seagram Building. Nueva York



Mies Van Der Rohe, 1950-51 Detalle de Perfil de Bronce extruido.



Mies Van Der Rohe, 1950-51 Detalle de 860-880 Lake Shore Drive, Detalle esquina. Chicago



Mies Van Der Rohe, 1958 Detalle Esquina Seagram Building. Nueva York

entender que dicha interpretación no busca tanto un argumento político, como demanda R. Krauss, sino una explicación cultural, en la que esta generación se reconoce por lo paradójico, contradictorio y experimental de las preocupaciones técnicas del proyecto en Mies. En el libro *Detalles constructivos y otros fetiches perversos* (2002) ⁵⁹ que recoge dos conferencias (Valencia, 1997 y 1998), J. Herreros aclara este interés en lo paradójico, contradictorio y experimental de arquitectura a través de la resolución del detalle constructivo en Mies van der Rohe, Ch&R. Eames, A. De la Sota. *"Mies se acerca a los detalles como los escritores a la gramática"*⁶⁰ dice Herreros, y describe cómo el detalle del muro cortina del *Seagram Building* (1954), ejecutado después en *Lake Shore Drive Towers* de Chicago, tiene una doble T que separa del montante la subestructura del vidrio para recibirlo, y es así como Mies *transforma el peso en masa y consigue que lo masivo sea ligero*. Recuerda cómo en los espacios de Mies la línea de horizonte a la altura de los ojos, queda justo en el medio, para que los reflejos y despieces de determinados espacios - casa *Farnsworth* o Pabellón de Barcelona, por ejemplo - den una sensación mayor de orden y a la vez de inmaterialidad, indefinición definida. Y establece la comparación con la lectura urbana del *Seagram* de K. Frampton, el mismo paso atrás que le hace obtener su expresividad y autoridad por la ausencia, está presente en la junta rehundida del muro cortina. Herreros pone así en valor más allá de lo moderno -que sería un paso adelante, heroico, afirmativo, definitorio, positivo - y la ambigüedad, la contradicción, la subjetividad con la que se presenta el *Seagram* tanto desde su posición urbana como en sus detalles. Subraya también la capacidad de que, a través de los detalles, exista un alto grado de definición que queda finalmente velada, indeterminada, incluso muestre sus contradicciones, porque en realidad es cultura, algo no objetivable y profundamente unido a su tiempo y a la búsqueda intrínseca del autor. Esta es la sensibilidad con la que van a trabajar los arquitectos de esta generación. Herreros hace explícito uno de los asuntos que comparte la arquitectura como disposición: *"la profesión soporta una realidad instrumental, procedimental y técnica que va más allá de lo compositivo para convertirse en cultura"*⁶¹.

Esta manera que manifiesta las contradicciones de la técnica y construye por ello una cultura es, en suma, la idea adorniana de que toda obra, al construirse, acaba por cuestionar desde la realidad los principios o preceptos que la habían generado en origen. Éste es un sentir reconocible en las obras que caracterizamos como disposición.

Esta relectura de Mies no es un debate aislado, se suma a las reediciones y producciones de referentes reaccionarios con los funcionalismos tardo-modernos, como la recuperación de arquitectos nórdicos, la exposición *"The Independent Group"* en el ICA (1990), las citadas exposiciones de *"Architecture of imperfection: A. De la Sota"* y *"Beyond the Minimal"* en Architectural Association (1998), o la serie de exposiciones ya citadas del COAM *"Arquitecturas Silenciosas"* (2001) ⁶².

59 Herreros Guerra, J., 2002, *Detalles constructivos y otros fetiches perversos: Arquitectura y ciudad*, Valencia : Ediciones Generales de la Construcción.

60 Herreros Guerra, J., 2002. Op cit. P. 15

61 Herreros Guerra, J., 2002. Op cit. P. 9

62 AA.VV., 2001, *Arquitecturas silenciosas*. Madrid., Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, D.L. cinco exposiciones organizadas en torno a una obra de arquitectura que muestran significativamente la recuperación en el cambio de siglo de aquellos paradigmas: St. Hilda's College, Oxford(A. & P.Smithson); la arquitectura del entramado; Casa estudio en Moscú(K. Melnikov); la casa del arquitecto; Freie Universität, Berlin (Candilis, Jossic, Woods & Schiedhelm); una organización construida., Vivienda en Nancy(J. Prouvé); la arquitectura del material como proceso abierto; Potteries Thinkbelt (C.Price); caducidad, educación y energía.

LA RELATIVA IMPORTANCIA DE LA FORMA.

La relectura de determinadas obras modernas, los textos de M. Hays o la edición de B. Colomina, "Architectureproduction" (1988)⁶³, se realizan en la clave discursiva y post-crítica que identificábamos anteriormente. Como resume Colomina, con la metáfora del mito del laberinto Dédalo y Ariadna: es Ariadna la que consigue hacer la primera obra de arquitectura, no construyó el laberinto pero fue la que lo interpretó y "eso es arquitectura en el sentido moderno del término"⁶⁴ pues con el hilo queda representado y desvelado el proyecto del laberinto. Así se lee la obra de Le Corbusier, de Melnikov, de Mies, de Meyer, apoyado en la dialéctica negativa de la Escuela de Frankfurt. Frente a estas posiciones de intenso valor crítico, la generación que está desarrollando proyectos desde la trastienda, estudia los recursos proyectuales tal y como se presentan en la obra. Por ejemplo en Mies, observan la pauta u organización que rige posibles disposiciones abiertas - como muestran los ensayos para la *Fifty by fifty house*(1950-51) o los esquemas de *Convention Centre* de Chicago (1953-54) - y la posibilidad de albergar cualquier programa - como el croquis a mano *Konzerthalle* (1964)-, o la resolución de un muro-cortina como una producción técnica y finalmente cultural.

Michael Hays, en "Reproduction and Negation: the cognitive Project of the Avant-garde"⁶⁵, interpreta el concurso para el *Palacio de las Naciones* de H. Meyer (1926-27) y el de *Hochhaus Stadt* (1924) Hilbersheimer como adalides de la aplicación de la *Neue Sachlichkeit*, momento en que el proyecto moderno se sobre-determina, se abolen las contingencias, se absorben todas las particularidades en un sistema que define y que estructura el espacio desplazando toda excepción en favor de la regla propuesta por la lógica del proyecto.

Hays concluye que en estas obras hay un desplazamiento de cualquier sentido estético en favor de un sentido de progreso socioeconómico de la metrópolis, que deviene en forma totalizadora, y que niega -en el sentido *adorniano*, de nuevo - su propio origen.

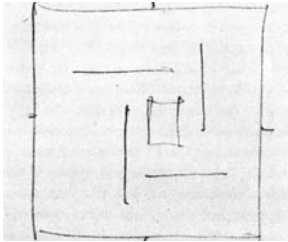
Contrapondríamos aquí la lectura de las obras de la modernidad radical que podemos leer en ejemplos como es el caso de J. Llinás. En el artículo titulado "Sobre la relativa importancia de la forma"(2002)⁶⁶, Llinás transcribe los trece puntos del texto "*La Arquitectura Marxista*" (1931) de H. Meyer y contesta la disyuntiva planteada por Le Corbusier "*arquitectura o revolución*" para poner en valor la revolución, que no es ideológica ni política, sino que es una revolución interna desde dentro de la arquitectura. Llinás identifica la arquitectura de Meyer - sobria, desnuda, decidida y utópica - como despojada de poder, frente a la de Le Corbusier - formal y retórica-, que sí estaría llena de muestras de poder.

63 Colomina, B. y Ockam, J. (ed), 1988, *ArchitectureProduction*, Nueva Jersey: Princeton Architectural Press. En este compendio de artículos, Colomina defiende que la arquitectura se define como el acto interpretativo y crítico que desvela el sentido del proyecto moderno que hasta entonces se habían interpretado desde un punto de vista histórico y no, según Colomina, crítico, que desvela la influencia en la arquitectura de la producción y reproducción de una cultura arquitectónica a través de los medios. Colomina señala la lectura de esta relación en paralelo a la definición de los conceptos de producción y reproducción en W. Benjamin, *El autor como productor* (1934).

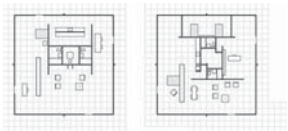
64 En Colomina, B. y Ockam, J. (ed), 1988, p.7

65 En Colomina, B. y Ockam, J. (ed), 1988, p.153-179.

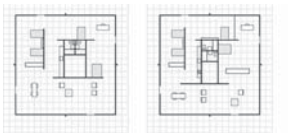
66 En Llinas, J. et al., 2002, *Sagues de esquina*, Barcelona: Editorial Pre-Textos, recopilación de textos junto a Luis Ortega, Moisés Puente y Juan Herreros. p. 28-29



Mies Van Der Rohe, 1950-51, *Fifty By Fifty House* Design, Croquis, Chicago



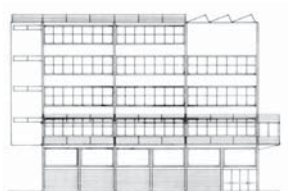
Mies Van Der Rohe, 1950-51, *Fifty By Fifty House* Design, Planta de 2 habitaciones. Chicago



Mies Van Der Rohe, 1950-51, *Fifty By Fifty House* Design, Planta de 3 habitaciones. Chicago



Mies Van Der Rohe, 1950-51, *Fifty By Fifty House* Design, Foto prototipo. Chicago



Meyer, H., Wittwer H. & Bauhaus Dessau (design), Proyecto Peterschule.

"Y en eso estamos: extrañamente sumergida la esperanza revolucionaria, el arquitecto parece fatalmente destinado (como única posibilidad de supervivencia) a sustituir la voluntad racional por la disponibilidad de todos sus recursos para que parezca verosímil aquello que tantas veces es impresentable. Pero, paradójicamente, así como esa Arquitectura destinada a provocar sentimientos o emociones (cuanto menos un cierto asombro ante el despliegue de materiales, conocimientos históricos y recursos técnicos) nos deja indiferentes, aquella que, por el contrario, sólo quería ser una presencia constructiva en que el arquitecto era el "organizador de las ciencias de la construcción", instrumento de una sociedad racional y reflejo de la realidad (cuando ésta podía ser transparente) es precisamente la que todavía nos conmueve, desvinculada de cualquier efectividad social y convertida ya tan sólo en un tenso testimonio del valor de la utopía" .⁶⁷

La revisión de estas arquitecturas es tema que ocupa a esta generación de arquitectos⁶⁸, donde los proyectos reducen la arquitectura a una propuesta técnica lo más elemental posible, sin renunciar a la innovación programática y a la experimentación que permite una nueva relación entre programa y espacio, como es posible reconocer en la propuesta para concurso del *Petersschule* de Hannes Meyer y Hans Wittwer (Basilea, 1926)⁶⁹. La biografía de Meyer y su proyectos en Dessau, Moscú, Genf y México son una extensa muestra de una actitud que, si bien asume predominantemente un carácter enunciativo, ideológico y dogmático, plantea la arquitectura como un modo de producción que es posible asemejar a lo que reconoceremos aquí como *disposición*, donde el proyecto despojado de numerosos atributos, define lo esencial de una forma de vida individualizada y colectivizada a la vez, en la que no se renuncia a pequeños alardes o pequeños placeres, como el gramófono que queda en su prototipo de celda-habitación del proyecto colectivo *Co-op*⁷⁰.

En la recuperación de prácticas que vinculan el diseño con la arquitectura, como lo hiciera la Bauhaus, no es menor la influencia que tiene en los años noventa la arquitectura de Max Bill, tras su fallecimiento en 1994, la creación de la Fundación que documenta su obra, y las exposiciones como "*Minimal tradition: Max Bill und die einfache architektur*"⁷¹ comisariada por Stanislaus von Moos en 1996. La argumentación *minimal*, en referencia a las prácticas artísticas *minimal* es frecuentemente discutida en ámbitos anglosajones y germano parlantes, que hemos referido de la mano de Stan

67 En Llinás, J., 2002, op cit p. 24. El texto de Llinás rescata otra arquitectura moderna que trabajaba en paralelo a la de Le Corbusier o Mies.

68 En España, por ejemplo, el número 288 de *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* (1991), en cuyo consejo de redacción está la generación a la que nos referimos, dedica sus artículos a la recién inaugurada Fundación Marfa Chinatti, Donald Judd, a Richard Long, y al proyecto al Petersschule y al edificio de la Sociedad de las Naciones de H. Meyer

69 Una pragmática pauta estructural organiza tanto los espacios exteriores como la optimizada relación funcional interior, sin renunciar a incorporar en la propuesta una galería y espacio de terraza en voladizo, que asegura junto a la formación un espacio lúdico y de esparcimiento. El proyecto se dibuja en un formato compuesto donde las plantas insinúan el ensamblaje de piezas, y la sección describe el alarde estructural que configura los espacios aterrizados y recorridos, y es la representación isométrica, dispuesta ligeramente inclinada y junto a los cálculos y curvas de incidencia solar en las aulas, la que genera la ineluctable imagen de técnica y vanguardia de este proyecto con el que Meyer transcribe espacialmente un ideario de enseñanza compartida, igualitaria, donde la práctica material y la producción industrial se ejemplifiquen en la formación.

70 Para Meyer, la arquitectura es un postulado político que llega a ensayar en los diseños para la Swiss Cooperative Union (ScU), Movimiento Cooperativo Suizo en Basilea en 1919-25 Meyer despliega un conjunto de intervenciones que suponen la construcción de un hall, un teatro, escuela restaurante, salas de reunión y viviendas para la Fábrica de papel Balstal. En la exhibición en la *Internationalen Genossenschaft Ausstellung* en Genf (1924), se hacen más de cien representaciones teatrales de las piezas escritas por la colectividad - con el seguimiento de Meyer, atento al teatro épico que estaba desarrollando B. Brecht y E. Piscator - para divulgar entre la clase trabajadora el espíritu cooperativo y sus implicaciones. Recientemente está siendo releída la arquitectura de Meyer como un manifiesto político basado en la austeridad y el cooperativismo. Sobre ello, Aureli, P.V. & Serrano, M., 2015, *Menos es suficiente*, Barcelona: Gustavo Gili y la reciente edición de Franklin, R. et al., 2015, *Hannes Meyer, Co-op Interieur*. Leipzig: Spector Books

71 Frei, H., 1996, *Minimal Tradition: Max Bill und die "einfache" Architektur 1942-1996*, Bundesamt für Kultur, XIX Triennale di Milano 1996 (Baden: Lars Müller, 1996); y en Frei, H., 1995, "Leave the Roots, Follow the Canals", en ARCH+, 129-130 (Herzog & de Meuron), pp. 121-122.

Allen, Riegler Riewe, por ejemplo. La *Hochschule für Gestaltung* de Max Bill, ya considerada por los Smithson en el 1973 como un punto de inflexión en la arquitectura⁷², se considera un manifiesto *espacializado* que ilustra el rol del arquitecto, que es recuperado a finales de siglo. Tomás Maldonado, director a partir de 1957, escribe: “la arquitectura de Bill en la HGU es inevitablemente referida a una actitud que arranca con la práctica propia, continua con la formación de un modo de enseñanza y la definición de una arquitectura que reúne concreción y creación: se diseña desde la concreción de una pauta, que asume la resolución programática, el diseño despojado en un proceso de definición espacial limitado y al a vez ilimitado”⁷³.

El desarrollo de la formación del arquitecto en Tomás Maldonado, se aproxima a la búsqueda de procesos sistematizables y argumentos científicos que constituye un referente cercano para algunos grupos de arquitectos de la posguerra europea. Su influencia se puede recorrer en los ensayos de las arquitecturas de los sistemas de Arbeitsgrupe 4 y Ottokar Uhl en Austria, en la comunitaria de los setenta y ochenta de Ralph Erskine, proyectos de Lucien Kroll, la teoría de soportes de Habraken o el sistema de Walter Segal; enunciados, estos últimos, desde una sistematización de la práctica y una posterior Ideologización que se desplaza, o dicho de otro modo, no es referente para el paradigma moderno reflexivo que ilustraba U.Beck.

POSICIÓN MODERNA SUBJETIVA

Sintetizando e incidiendo en lo descrito en este apartado, el concepto de *modernidad reflexiva* de U. Beck, E. Gernsheim, S. Lash y A. Giddens, supone “la autotransformación de la sociedad industrial (...) la disolución y sustitución de la primera modernidad por una segunda cuyos contornos y principios hay que descubrir y conformar”⁷⁴ expresado en forma de contrarios. Se pasa de lo *seguro* a lo *inseguro*, de lo *político* a lo *apolítico*, es decir, se trata de un cambio interno de fundamentos, que apunta una evolución interna de la arquitectura que se reconoce en otra sociedad y proyecta otra cultura.

Leída desde la arquitectura, se recupera en obras enraizadas en el Movimiento Moderno su trascendencia como proyecto cultural más que ideológico. Desideologizar la arquitectura es la aportación que hacen los *modernos reflexivos*. Interpretan la obra de aquella etapa tal cual es, reconociendo el valor de los proyectos allí donde se muestra insegura, débil, contradictoria. Donde no se explicita una correlación forma-función, como se había leído bajo el paradigma científico o positivista, ni donde se sistematiza un detalle o resolución técnica de forma impersonal en favor de una tecnología eficientista y sobredimensionadamente sostenible. El proyecto adquiere valor donde muestra que todo programa es posible, donde experimenta saliendo de las correlaciones estructura y construcción para exponer sus contradicciones y riesgos, y asume una *subjetivación* del resultado, que *conmueve*, como dice Llinás, donde el proyecto y la técnica demuestran que son una manifestación cultural en constante redefinición.

⁷² Los Smithson incluyen la HGU entre sus edificios “punto de inflexión”. “Por eso sabemos instintivamente que la reducción de la densidad urbana es una necesidad humana: sabemos cuando estamos hacinados, sin importar cuán hábilmente apilados unos sobre otros. Por eso volvemos sobre Lafayette Park en Detroit, para sentir de nuevo la calma decente, su apertura, para estudiar los métodos de poner el coche en su lugar, todo ello logrado sin retórica. Esa es la razón porque Chase Manhattan resulta fascinante - su tecnología y su mecanismo están bajo control-, por su ausencia de retórica. Por ello reflexionamos sobre la HGU Ulm-sobre su sencillez, sobre su vulgaridad, que tiene una especie del lirismo sobrio cargado de potencial y no perturba la paz de la colina sobre la que se sitúa, Chandigard, Lafayette Park, Chase Manhattan, Ulm son para nosotros edificios punto de inflexión” Smithson, A&P. 1955-1972 1973. *Without Rhetoric: an Architectural Aesthetic*, MIT, p 17-19.

⁷³ Maldonado, T., 1955, Max Bill, Buenos Aires: Nueva visión. p5.

⁷⁴ Recogido en Beck, U., 1998, “*Reflexive Modernisierung*”, en *ARCH+*, 143 (*Die Moderne der Moderne*), pp. 18-19.



Reyner Banham el 13.03.1959 invitado HfG Ulm, junto a Tomás Maldonado

3.3. PREDISPOSICIÓN CULTURA ECOLÓGICA Y ECOLOGÍA CULTURAL.



Lacaton & Vassal, 2016, Estudio. prototipo de iluminación artificial para el cultivo de plantas. París.

PARADIGMA ECOLÓGICO.

La arquitectura como disposición participa de un paradigma ecológico que las prácticas artísticas hacen explícitas durante los años sesenta y setenta, como es reconocibles entre diversas obras, las de Hans Haacke, como *Plan de purificación de aguas del Rin* (1972); *Monumento a la Contaminación de la playa Carboneras* (1970), y el trabajo de J. Beuys, dentro de su extensa y compleja obra, desde el arte como construcción de relación sujeto-sujeto, sujeto-naturaleza, ecología-política. Los paradigmas consensuados desde las ciencias ambientales y la ecología se integran de diversa forma durante las décadas de los sesenta y setenta en la arquitectura, que engloba asimismo las ciencias sociales y la economía política. Frente a la argumentación cientifista que traduce conceptos termodinámicos y climáticos a despliegue material altamente tecnologizados, que deviene en ocasiones en un discurso estético, la arquitectura como disposición entiende este paradigma como una ocasión para reformular la relación del individuo

con su entorno, entendido como forma cultural, donde la arquitectura es una “capa” que vincula al individuo con el medio.

La ecología, como estudio de las relaciones organizadas en poblaciones, comunidades y ecosistemas, proporciona un marco interdisciplinar operativo para considerar en el proyecto algunas categorías que la arquitectura incorpora. Supone, por un lado, una re-conceptualización global de los fragmentos en los que se desmiembra el proyecto -cada vez más, suma de especialistas de diversas disciplinas-, y por otro, proyectar reconociendo el territorio y sus pobladores como un conjunto complejo en evolución. Supone entender la energía como un elemento que se aporta, se consume o se produce en la arquitectura, entender la traslación de materiales y los residuos como fuente de materiales y energía. El *continuum*, en tanto adaptación y creación mutua, entre naturaleza y ciencia como equilibrio necesario para la arquitectura y su medio, recorre todo el siglo XX para instalarse como condición cultural en las décadas de cambio de siglo.

Esta pre-disposición o paradigma se describe en *Theory of culture change: The Methodology of Multilinear Evolution* de J. H. Steward⁷⁵, donde explicita la necesidad de entender la “ecología cultural” en relación con otras disciplinas, tanto sociales como naturales, e incluir conceptos comunes de campos del conocimiento científico y técnico. R. Carson, en el libro *Primavera silenciosa* (1963) plantea las relaciones entre los sistemas naturales y los sistemas artificiales en términos de reciprocidad⁷⁶. En la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano* (Estocolmo, 1972) la entonces incipiente *conciencia ecológica* acerca el debate en torno a los recursos limitados del planeta a la esfera de la política, incluyendo argumentos científicos para apoyar su posición.

En arquitectura, la crisis económica de 1973 marca también el arranque de una cultura reflexiva y crítica acerca de las relaciones espaciales y materiales entre el hombre y el medio. Igual que en otras áreas de conocimiento, se produce una apertura disciplinar hacia otros campos, extendiendo el marco de trabajo del arquitecto junto a geógrafos, ecólogos, biólogos y artistas⁷⁷. El libro *Nuestro Futuro Común* presentado en la *Comisión Mundial para el Medioambiente y Desarrollo* en la ONU conocido como “*Informe Brundtland*” (1987)⁷⁸ introduce el concepto de “desarrollo sostenible” sobre una argumentación de base ecológica y energética que diluía la distancia entre las disciplinas científicas y políticas⁷⁹. Si M. Serres reúne en la idea de “*Contrato Natural*”⁸⁰ el



Haacke, H. 1972. Plan de Purificación del Agua del Rhin, Museo Haus Lange Krefeld



Haacke, H. 1970. Monumento a la Contaminación de la playa de Carboneras, España

acuerdo que regula los sistemas artificiales y naturales, entre humanos y el planeta. B. Latour⁸¹ describe las relaciones entre la ciencia - como producción de los humanos - y lo *natural* - lo no-humano - con el concepto de *ecología política*, descriptora y reguladora de estas relaciones.

Se pueden identificar con bastante antelación dos trayectorias divergentes sobre cómo formular en arquitectura el equilibrio entre lo natural y lo artificial: la desarrollada por R.B. Fuller⁸² y la trayectoria de L. Mumford^{83 84}. Para Fuller, replantear las relaciones entre ciencia y naturaleza se basa en la producción e intensificación tecnológica de lo artificial -por ejemplo, la cúpula para el pabellón de la Expo de Montreal 67-. Para el segundo, las relaciones entre sociedad y naturaleza, pasan por la contención, la reciprocidad y la casi disolución de la era industrial. En el complejo recorrido cultural desde entonces, es posible reconocer una continua definición, y testeo de lo que podemos llamar ‘cultura ecológica’. Entendiendo la ‘cultura’ como el conjunto de relaciones, representaciones y producciones de un conjunto de individuos, podríamos decir que, en el marco de desarrollo occidental y vinculado a los medios de producción, se ha construido una acepción ‘ecológica’ de la misma.

Los grupos de arquitectos que trabajan en este contexto de *cultura ecológica* ya desde la última década del siglo XX, observan que los planteamientos que acompañan al cuerpo teórico de la *sostenibilidad* tienen hasta ahora una fuerte carga ideológico-sensible y cientifista en su formulación; una realización sumamente tecnológica, ajena al proyecto e interesada por términos económicos de gasto y de responsabilidad normativa respecto a calificación o emisiones, por ejemplo. La sostenibilidad es declarada un indicador a subvencionar, se instrumentaliza normativa y técnicamente para ser incorporada en el desarrollo urbano y arquitectónico como un agente económico, un valor añadido que puede ser comercializado. Genera asimismo nuevas infraestructuras energéticas, territoriales y urbanas, campo en que también trabajan, desde los escaparates mediáticos, otros profesionales arquitectos.

Frente a este despliegue instrumental de la sostenibilidad para la edificación, son las referencias de otros campos las que aclaran a finales de los ochenta, otra posible relación con la ecología. Bruno Latour, en el contexto de pensamiento en torno a la mediación tecnológica y la construcción del pensamiento científico, describe cómo categorías clásicas de la cultura y naturaleza separadas por la modernidad nunca han estado realmente separadas. Latour cuestiona las críticas de la modernidad y cuestiona como antítesis de los problemas de la técnica moderna y su incardinación en la sociedad que describía Heidegger (*Ser y tiempo*, 1927), la propia existencia

81 Se puede recorrer este concepto en Latour, B., 2004, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences Into Democracy*, Harvard University Press, (traducción de Porter, A. original publicado en 1999); Latour B., 2004, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern in Critical Inquiry* - Número especial *Future of Critique*. Vol 30 n° 2 pp.25-248; Latour, B., 2012, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Ed. Nous n’avo., Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores (primera edición 1991); sobre una acepción desde la ficción de la democracia y la trascendencia política de las redes de expertos tecnocientíficos, miembros de la industria y burocracia., En Beck, U. & Alborés, J., 2009, *La sociedad del riesgo global*, Madrid : Siglo XXI de España, y sobre el desarrollo de la mediación técnica con la naturaleza en Heidegger (seriaciones imbricadas) y Latour (redes enlazadas íntimamente) en la Tesis Doctoral Fogué, U., 2015, *Ecología Política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra*. Leida en UPMadrid.

82 Sobre el desarrollo de la relación naturaleza y ciencia en B. Fuller, Pawley, M. y Fuller, R.B., 1990, *Buckminster Fuller*, London: Trefoil.

83 El libro de Mumford L., 1971, *Técnica y Civilización*, Madrid: Alianza y Universidad. (Primera edición 1934 *Technics and Civilization*) inicia un cambio de perspectiva entre los estudiosos respecto de la historia, la cultura humana y la técnica, cuyas implicaciones espaciales desarrolla en Mumford, L., 1966. *La ciudad en la historia : sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Buenos Aires : Infinito. (Primera edición 1961 *The City in History*).

84 Sobre esta *dual concepción* del compromiso naturaleza y técnica se compilan distintos textos por García Germán, J., 2009, *De lo mecánico a lo termodinámico*, Gustavo Gili.

75 Steward, J. H., 1955, *Theory of culture change: The Methodology of Multilinear Evolution*, Urbana: University of Illinois Press.

76 Carson, R., 2005, *Primavera silenciosa*, Barcelona: Crítica. (original publicado en 1964).

77 Como Ábalos & Herreros señalan, el esfuerzo en compatibilizar estos agentes está en integrarlos “*sin que el peso de unos y otros se traduzca en la obra*” Si I. Ábalos, en Beigel, F. y Christou, P., 2002, *Ábalos & Herreros*. 2G, 22. Barcelona: Gustavo Gili. p.31.

78 AA.VV., 1992, *Nuestro futuro común* / Comisión Mundial del Medio Ambiente y del Desarrollo Madrid Alianza.

79 Ver asimismo García-Germán J., 2009, *De lo Mecánico a lo termodinámico*, Barcelona: Gustavo Gili p.13.

80 Serres, M., 2004, *El contrato natural 2ª ed.*, Valencia: Pre-Textos. (original publicado en 1992).

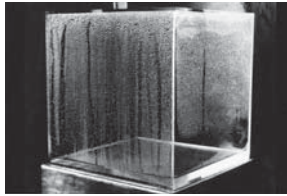
de la modernidad: *nunca fuimos modernos*. Esta indiferenciación entre estructuras conformadas por fuerzas materiales productivas definidas (tecnología, capital, entorno) y determinadas formas sociales (familia, escuela, medios de comunicación, las prácticas artísticas) demuestra que coexisten ambas instituciones y que la relación entre ellas es flexible, negociable, y está a merced de un acontecimiento contingente y de su capacidad de construir un relato seductor. S. Allen, M. Hays, J. Corner, J. Kipnis y S. Kwinter buscan y releen arquitecturas donde se hace explícita la idea de *cultura ecológica* para redefinir las relaciones entre técnica y naturaleza bajo iniciativas experimentales, y constatar la imbricación entre el hombre en su medio, entre las tecnologías y la naturaleza.

Si la arquitectura ocupa este espacio de intermediación pragmática entre el entorno -complejo- y una respuesta técnica, supone una oportunidad, pues según Latour se necesitarían epistemología y herramientas políticas con las que repensar todo un nuevo territorio de innovación, de prototipos de toda índole de asociaciones e hibridaciones socio-técnicas. Volviendo a la descripción *pragmática* de J. Dewey, la continuidad entre los sujetos y su medio se consigue estableciendo puentes y conversaciones que construyan una situación, un medio heterogéneo y solidario desde el que incentivar la puesta en práctica de forma creativa de un nuevo hábitat contemporáneo que propone una mediación material, ética y estética con su entorno.

Si así se entiende una propuesta arquitectónica como marco de transferencias entre el medio y los sujetos, reconoce el medio en toda su extensión - productivo, ambiental, económico, político, - y el sujeto en toda su amplitud - individual, colectivo, público, privado, virtual, en red. Así al situar la arquitectura como un mediador entre ambos, no cabe el discurso arquitectónico, es una oportunidad para reformular desde la *práctica*.

La mediación, que en un sentido reductivo ha sido tratada como *sostenibilidad*, es entonces la nueva agenda para la arquitectura. I. Abalos así lo recoge: "*si atendemos de nuevo a la idea, tan simple, tan potente, de que la arquitectura no es más que un filtro interpuesto entre el individuo y el mundo, e insistimos en la técnica de pensar, como transferencias de conceptos y modos de leer nuestro presente y nuestra realidad, es identificable que la conciencia sostenible constituye una de las inquietudes colectivas asumibles desde el proyecto pero también una buena agenda para reorientar nuestra práctica*" ⁸⁵.

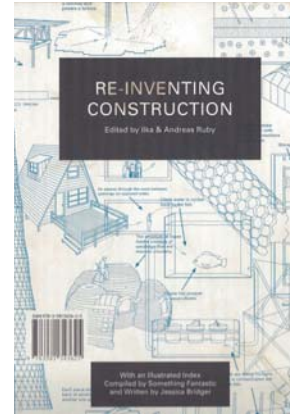
Entenderíamos desde este enunciado, latente en los años noventa, que la predisposición a entender la arquitectura como una práctica flexible, que reconoce el medio donde se inserta desde el proceso de proyecto y construcción de la obra hasta la puesta en uso y seguimiento, es la base de trabajo de la arquitectura así enunciada.



Haacke, H. 1963. *Condensation Cube*.



Haacke, H. 1967. *Grass grows*.



Re-inventing construction, editado por Ilka & Andreas Ruby

Se incluyen, en un sentido amplio, conceptos como arquitectura autosuficiente⁸⁶, reciclaje o devolución al ciclo vital de algo que ha entrado en un periodo de obsolescencia, energía⁸⁷ como capacidad de un cuerpo o sistema de producir trabajo. E incluso la optimización de la energía invertida en las rutinas de proyecto, como indica J. Herreros, detectar qué procesos pueden ser optimizados y proyectar desde la oportunidad que encierra cada momento.

LA TÉCNICA COMO CULTURA.

La relación entre la teoría y la práctica, enunciada en los pragmatismos a lo largo del s. XX, deviene en una razón técnica que construye una base de argumentación para los proyectos de arquitectura que significamos en el cambio de siglo. En tanto a pre-disposición, este *pensar técnico* no prioriza la intensificación de la investigación tecnológica, ni la sofisticación en la aplicación de recursos técnicos en el proyecto, sino que se entiende como una forma de cultura que conforma constantemente el espacio.

Nos referimos aquí a *cultura* como una forma de integración de la técnica en la estructura social donde converge la estructura productiva (tecnologías, capital, entorno, etc.) y una superestructura ideológica (formas definidas de consciencia: vida política, filosófica, intelectual y estética), y que genera espacio, situaciones y construcciones en un proceso de interacción de agentes y técnicas con una importante componente experimental. El proyecto de arquitectura en este sentido no asume un principio tecnológico que intenta validar en cada obra, sino que propone consensuar una organización técnica que se va comprobando y verificando desde la aplicación práctica. Esta lógica es la que ponen en práctica Lacaton & Vassal con la técnicas de invernadero, que adaptan y transforman para distintos programas, asumiendo los riesgos de la experimentación.

En el siglo XX la búsqueda de la relación entre arquitectura y técnica, entre técnica y cultura material, y entre técnica y sociedad, se presenta en diferentes líneas de pensamiento filosófico y crítico. Cabe recordar cómo en Marx la vinculación de la praxis humana a una *techné*, le otorga la importancia fundamental al trabajo como eje de la sociedad. J. Habermas se vale del concepto filosófico de razón y lo emplea explícitamente en términos de filosofía del lenguaje para desarrollar una teoría social donde, a diferencia de Marx en el que - según resume Habermas - el trabajo es una *techné* racionalizada instrumentalmente para conseguir con unos objetivos conocidos a priori - ideales-, el cambio social se produce en un ámbito simbólico, en el ámbito de la comunicación y el entendimiento entre los sujetos. En *Teoría de la acción comunicativa*⁸⁸, y años más tarde *Acción comunicativa y razón sin trascendencia*⁸⁹, desarrolla como componentes de la interacción la labor productiva (el trabajo) y la social (comunicación), y sostiene que es posible pensar un cambio social desde el campo del trabajo y la técnica.

⁸⁶ En Price, C., 1971, *Principles*, en *Architectural Design* n°41, en la ilustración se puede leer la necesaria relación con la ciudad, territorio, recursos humanos y materiales. "Capacidad para cambiar las condiciones locales de manufactura y ensamblado en 24 horas y durante 2 años en relación con la existencia de materiales y trabajo. Capacidad de variar el equipamiento, los materiales y el espacio colectivo asegurándolo y manteniendo el equipamiento, la planta y el personal. Reconsiderar los asentamientos urbanos y rurales imposibles. Capacidad para variar los usos para avivar, aprender, jugar...Facilidad de movimiento, uso del territorio más importante que el material. Separación de costes, ganancias y propiedades de la tierra."

⁸⁷ Herreros indica que apropiamos - tan silenciosamente como sea posible - de la energía será guion esencial en el pensar técnico, "La energía se perfila como el ingrediente fundamental en los procesos de cambio, al situarnos de forma pragmática ante los procesos, el de la energía es revelador: producción-transporte-almacenaje-consumo-residuo-reciclaje, generan un ciclo en el que la arquitectura está íntimamente presente". Ábalos & Herreros. 2002. Op. Cit p 26.

⁸⁸ Habermas, J., 1989, *Teoría de la acción comunicativa. Organización y decisión: autopoiesis, acción y entendimiento comunicativo*, Madrid: Taurus (primera edición en 1984)

⁸⁹ Habermas, J., 2002, *Acción comunicativa y razón sin trascendencia*, Barcelona: Paidós.

⁸⁵ S.I. Abalos, en Beigel, F. y Christou, P., 2002, *Ábalos & Herreros*. 2G, 22. Barcelona: Gustavo Gili.



Lacaton & Vassal 2005 *Cité Manifeste* en construcción, Mulhouse.

Lacaton & Vassal 2005 *Cité Manifeste* Exterior y Sistema de construcción jardines de invierno. Mulhouse.

Esta relación entre cultura y técnica es reivindicada por R. Sennet en *The Craftsman* (2009). Según Sennet la dificultad de construir un común entre cultura y técnica, radica en el sistema de producción capitalista que inhibe la práctica artesana, según describe antropológica y socialmente, alejando la proximidad natural de los medios de producción de los agentes productivos, que introducen cambios e innovaciones. Los arquitectos de la arquitectura como disposición trabajan buscando la proximidad y la inmediatez con los fabricantes y agentes productores, para encontrar conjuntamente la solución estándar de catálogo que se adapta al proyecto y viceversa. Son parte de estos agentes productores. Una innovación se da en la medida en que la amalgama entre las estructuras tecnológicas y naturales genera tal proximidad que se produce innovación, como indica Latour en contraposición a sistemas de conocimiento cerrados, disociados, donde el objetivo único de toda acción es cerrar el círculo entre problema y solución, sin incorporar innovaciones o invenciones individuales.

La naturaleza flexible y contingente de los procesos de innovación cuestiona, para Latour, la segregación del espacio de aquellas formas definidas de consciencia, vida social y política⁹⁰, de las de los espacios materiales de la innovación y conlleva una transformación profunda tanto de los grupos sociales como de sus contextos. En este sentido el saber, la ciencia y tecnología no son sólo consecuencia histórica de los modos de producción y procesos de innovaciones, sino una direccionada gestión de la ciencia y tecnología que implica una *política*.

La valoración constante de un "espíritu innovador" está estimulada por el hecho de que la industria de la construcción es muy *resistente a la innovación*, como sostienen Ilka y Andreas Ruby en el libro *Re-inventing Construction* (2010). Aclaran que esto no quiere decir que no haya progreso e investigación en la construcción, sino que actúan poderosos lobbies contundentemente contra la emergencia de técnicas, materiales o productos al margen del sistema comercial y de producción que controlan. A esta situación, los Ruby proponen reinventar las técnicas de

90 En Fogué, U. 2015. Op. Cit. Págs 149-150. "las innovaciones (Latour 1998) o cuasiobjetos (Serres 1987), serían un "estado ontológico de innovación que disuelve la diferencia entre lo que muta y lo que circunda la mutación, de modo que podríamos hablar de un proceso de innovación en los que contenido técnico y contexto social se coproducen mutuamente y los actores co-evolucionan de manera colectiva."



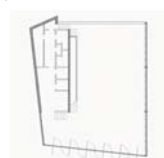
Kritschanitz, A. 1988. *An der Traisen Pavillion*, Vista maqueta de estudio. St Pölten.



Kritschanitz, A. 1988. *An der Traisen Pavillion*, Vista maqueta cubierta tensegrity. St Pölten.



Ábalos Herreros, 1997-00. Sala Municipal y Plaza de Colmenarejo. Vista desde el interior, Madrid.



Ábalos & Herreros, 1997-00. Sala Municipal y Plaza de Colmenarejo. Planta. Madrid.



Ábalos Herreros, 1997-00. Sala Municipal y Plaza de Colmenarejo. Fachada. Madrid.

construcción, usar técnicas alternativas, recuperar técnicas marginales o utilizar materiales con ingenio. "El acto singular de la construcción supone un proceso de uso, apropiación, transformación de espacios, materiales y técnicas" ⁹¹.

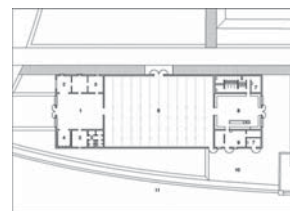
Por tanto, como pre-disposición, es a través de la invención, el ingenio, la transgresión de la norma o la integración de otras técnicas de pensamiento en arquitectura, la manera de hacer avanzar, experimentalmente, el proyecto. Más allá de pensar la técnica como el conjunto de procedimientos de los que se sirve una ciencia o arte para aplicarla a la arquitectura, propone incorporar la técnica y los procedimientos directamente como forma cultural. Herreros, en *Transferencias: por un pensar técnico*⁹², recoge como propuesta, desplegar la práctica arquitectónica en "técnicas de pensamiento, técnicas de proyectos y técnicas de uso" como se hace en las técnicas de la construcción.

De esta forma se evita la retórica tecnológica y formal en el proyecto: cualquier fascinación por la complejidad que desborde los límites pragmáticos de la arquitectura - sublimación de lo tecnológico-científico, *hightech* o el minimalismo, explotación de la libertad o flexibilidad como instrumento de proyecto - excluye a la práctica arquitectónica como investigación aplicable, implícita al proyecto y específica en cada caso. Esta razón técnica se expresa en una construcción con sistemas y materiales cuya inmediatez y sencillez queda expuesta. Otras categorías son germen de, como insinúa Herreros, "una nueva sensibilidad aún en formación, otra emoción que no es la del asombro o el espectáculo, sino la de la simplicidad, la baratura, la eficiencia, la intensidad y la universalidad"⁹³.

91 Andreas, R. y Ruby, L. (eds.), 2010, *Re-inventing Construction*. Berlin: Ruby Press. incorporan además un glosario o Index recopilado por Something Fantastic, como referencias constructivas alternativas, marginales, no estándar, populares, que siguen en construcción www.whatwow.org

92 Herreros, J., 2006, "Transferencias por un pensar técnico" Transcripción de la conferencia dictada el 24 de marzo de 2004 en el curso Conceptos de Arquitectura Contemporánea celebrado en el Centro de Cultura Contemporánea (CCC) de Barcelona a partir de la ponencia presentada al congreso *Design Intelligence* en la Universidad de Princeton el 12 de marzo de 2003, en Boletín CF+S 38/39. Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto. P.221-226.

93 Herreros, J. 2006. "op.cit. P. 223



Kritschanitz, A. 2008-10. *Temporärer Kunstthalle* Planta Berlin.



Kritschanitz, A. 2008-10. *Temporärer Kunstthalle* Construction en madera Berlin.

Esta predisposición la vemos ejemplificada en el uso de la técnica del invernadero de los lacaton para las viviendas de Mulhouse. La lógica con que Krischanitz monta el pabellón de exposición *Kunstahalle* en Berlín (2010), que fabrica con estructura de madera, casi como escenografía soporte que debe completar la ausencia del demolido Palatz der Republik soviético, mientras se muestra cómo se instrumentará la decisión de reconstruir el Berliner Stadtschloss.(1443-1945, reconstrucción 2013-2019).

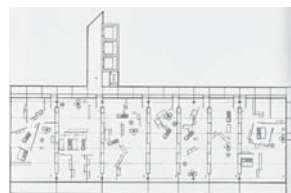
Ábalos & Herreros en la *Sala Municipal y Plaza Mayor de Colmenarejo* (1997-2000), proyectos que desarrollan la idea de lo *vernáculo* que reconocieran Venturi & Scott-Brown, y que citan para describir la disponibilidad de materiales y sistemas que pertenecen a la cotidianidad del entorno y periferia y que constituye una cultura material en sí.

Concluiríamos en relación con este paradigma, cultura ecológica y ecología cultural, que la relación de la arquitectura con el contexto se entiende, en los proyectos que identificamos como arquitectura como disposición, no como una forma de organización y validación normativa, sino como una oportunidad para experimentar con la técnica y el programa que se les asigna, y conseguir construcciones híbridas. La arquitectura se sitúa como un mediador entre ambos, es una oportunidad para reformular desde la *práctica* posibles relaciones experimentales e inesperadas, como espacios intermedios, exteriores e interiores en viviendas (Lacaton & Vassal), recintos instalados en un parque (Pabellón de deportes en El Retiro, de Ábalos & Herreros) y soportes casi industriales para alojar aulas, talleres y laboratorios (Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes de Lacaton & Vassal).

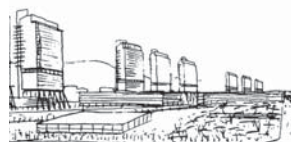
La labor de los arquitectos y urbanistas como interlocutores de esta 'mediación' es enunciada por Guattari en su conocido texto *Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva*⁹⁴126 y advierte de la necesaria tarea que deben acometer la arquitectura y el urbanismo sobre la ciudad y el territorio, entendidos como contexto natural de la ecosofía. El concepto de ecosofía lo describe como "*la concatenación de la ecología ambiental, de la científica, de la económica, de la urbana, y de las ecologías sociales y mentales, donde no pretende aunar todos estos enfoques heterogéneos dentro de una misma ideología totalizadora o totalitaria, sino para indicar, muy al contrario, la perspectiva de una elección ética y política de la diversidad, del disensus creativo, de la responsabilidad delante de la diferencia y la alteridad*" (Guattari, 2003, p.40). Desde su quehacer, artistas, arquitectos, ingenieros, urbanistas, pueden -según propone Guattari - dar lugar a una verdadera experimentación social que conduzca a una evaluación y una reapropiación colectiva y que enriquezca la subjetividad individual y colectiva. Esta experimentación, que demanda investigación y acción en todos los campos - social, cultural económico político-, propone "*acometerla poco a poco para salvar la contraposición que identifica este contexto: por un lado, la sociedad, la política, la economía no pueden evolucionar sin una mutación de la mentalidad, pero, por otro lado, la mentalidad sólo puede modificarse realmente si la sociedad experimenta un movimiento de transformación a nivel global*"⁹⁵. No sólo es, según advierte, tarea de los arquitectos y urbanistas, identificar los lugares y los agentes de la llamada "ciudad subjetiva", sino que la tarea es tal que debe movilizar a todos los integrantes de esta "ciudad". Particularmente señala Guattari, la arquitectura de la ciudad es portadora de funciones subjetivas,

94 Guattari, F., 2003, *Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva*, en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. 238. Barcelona p. 39-43.

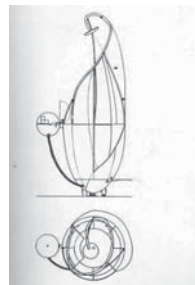
95 Guattari, F. 2003, Op. Cit. P41.



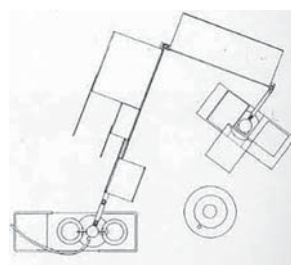
Ábalos & Herreros, 1987. Concurso de Viviendas Avenida Diagonal. Planta de viviendas. Barcelona.



Ábalos & Herreros, 1987. Concurso de Viviendas Avenida Diagonal. Croquis.Barcelona.



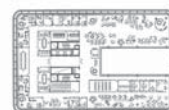
Ábalos & Herreros, 1987. "Sistemas de Objetos". Viviendas Avenida Diagonal. Diseño de equipamiento baño. Barcelona.



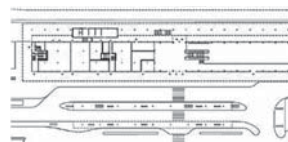
Ábalos & Herreros, 1987 "Sistemas de Objetos". Avenida Diagonal. Diseño de equipamiento cocina. Barcelona.



Ábalos & Herreros, 1992. Concurso Oficinas Banco Granada. Alzado



Ábalos & Herreros, 1992. Concurso Oficinas Banco Granada. Plantas Tipo.



Riegler Riewe, 1999-2004. Innsbruck Hauptbahnhof. Planta



Riegler Riewe, 1990-1998, Flughafen Graz, Planta



Riegler Riewe, 1990-1998, Flughafen Graz, Alzado

de "*objetividades-subjetividades*" parciales. Por ello considera la responsabilidad crucial de atender a dicha transferencia de singularidad en contextos concretos, dar forma y materialidad a espacios y construcciones desde el proyecto de arquitectura. La subjetivación será, según Guattari, "*en pequeñas dosis, en pequeños grupos, generando foros, agentes con afán de negociación, discusión, conexión con esas arquitecturas*"⁹⁶. Cuando Guattari demanda a los arquitectos y urbanistas que se "*conviertan a artistas polisémicos y polifónicos*"⁹⁷, identifica que al igual que muchos artistas, existen arquitectos trabajando social, antropológica y artísticamente para la reconstrucción de un lugar de la arquitectura; trabajo que quiere 'hacer ciudad', lejos de estructuras profesionales comerciales, de procesos de urbanización inmobiliaria, de la arquitectura del espectáculo. De forma seguramente 'menor' (como enunciara Deleuze para poner en valor esas literaturas menores) estos arquitectos trabajan para recuperar la demandada - por Guattari - 'operatividad' en la construcción de urbanidad y ciudadanía, desde la que generar un marco de trabajo práctico y de transacción de conocimientos para la producción de espacios habitables. La actitud que enunciaba Guattari como de 'artistas polisémicos y polifónicos', se formulaba en nuestra opinión, no desde una perspectiva artística, sino profesional, como se muestra anticipadamente en el trabajo de los estudios de arquitectura referidos en esta investigación.

PREDISPOSICIÓN INFRAESTRUCTURAL

Se ha descrito cómo la cultura ecológica tiene implicaciones espaciales y materiales que se hacen explícitas, desde una lógica *low tech* y una materialidad de lo *local e industrializado* que deviene en características esenciales de proyectos de finales de los noventa (despliegue de espacios domésticos, ensayo de espacios deportivos y equipamientos). Esta experimentación desde la arquitectura con los nuevos materiales industrializados que también encontramos en la construcción en los cincuenta y sesenta, va acompañada de un importante avance en la gestión de las energías y recursos, así como del control de sus instalaciones en la construcción.

Lo infraestructural lo entendemos como aquello que está debajo de la estructura, lo que irriga y da servicio a los espacios, y sus instalaciones; que asiste y hace posible cualquier programa. El concepto abarca una escala tanto territorial, como urbana y edilicia. En todas ellas adquiere diferentes matices, pero lo que para la arquitectura como disposición supone un importante referente es el hecho de ampliar conceptualmente la interpretación de la arquitectura de lo tectónico y material a lo que las infraestructuras y tecnologías aportan: continuidad, topología, información, flujos, conceptos que son útiles en arquitectura para disponerse. Crear una infraestructura o soporte infraestructural es lo que permite disponerse sin jerarquías formales o espaciales y con cierta anisotropía de las relaciones que se establecen con el medioambiente, con el entorno, y entre los espacios que se crean con programas diversos.

Con un importante número de antecedentes y experiencias construidas con intensidad hasta los años setenta del siglo XX, con algunas críticas a sus defectos y a la temprana obsolescencia del uso estetizado y simbólico del paradigma -cabría nombrar al Centro G.Pompidou, como uno de ellos-, lo que identificaremos como *lógica infraestructural*, cada vez más categorizada y diferenciada como instalaciones, redes e información, deja de ser tema de discusión prioritario en

96 Guattari, F. 2003, Op. Cit. P40.

97 Guattari, F. 2003, Op. Cit. P42.

el proyecto de arquitectura en la última década del siglo, si bien, los arquitectos que situamos en la trastienda recuperan de aquellas el paradigma eficientista de esta lógica, no su exhibición.

Evitan un argumento trascendente y universal de lo infraestructural, recuperando la idea de soporte y una pauta técnica operativa y versátil. Les interesa de esta lógica que no presupone una relación fija forma y función, y sí la posibilidad de experimentar dentro de un marco, más o menos permeable, un proceso con diferentes posibilidades programáticas, alterando además, su instrumentación material y espacial.

El estudio de las implicaciones que supone la evolución de la técnica y de la mecanización del ambiente se recoge en *Técnica y Ciudad Contemporánea* (Ábalos & Herreros 1992), donde se describe hasta qué punto la tecnología industrial puede proporcionar modelos significativos para la arquitectura.

Es necesario decir que el concepto de infraestructura en las dos décadas de cambio de siglo se diversifica notablemente. El paradigma i nfraestructural descrito y proyectado desde la arquitectura coexiste con un creciente estudio y proyección de las implicaciones espaciales que tienen las infraestructuras de servicios, comunicaciones, flujos energéticos e informacionales, cuya trascendencia en las ciudades y territorio está siendo estudiada contemporáneamente⁹⁸. Estas infraestructuras de flujos determinados por protocolos inespecíficos, que ordenan el planeta, y cuya corporeidad supone ingentes inversiones, transforman, regulan y sostienen el hábitat humano, se identifican ya en el avance del siglo XXI como claves para reorientar el proyecto del espacio y son considerados más que un servicio, un marco cultural a estudiar también desde la arquitectura.

La sensibilidad de pensar la arquitectura más allá de su sola configuración material y tectónica, y de las determinaciones formales de la función, es situada por A. Vidler en el artículo "*Toward A Theory Of The Architectural Program*"⁹⁹ (2003) en torno a los años cincuenta, a través de los textos que evidencian una falta de respuesta apropiada a las nuevas demandas dimensionales, relacionales y programáticas de la arquitectura¹⁰⁰, como en J. Summerson, *Theory and Design in the First Machine Age*¹⁰¹ (1960) de E. Banham, donde advierte la incompatibilidad de la arquitectura tal y como se había concebido hasta entonces y los nuevos avances técnicos que están determinando y ampliando las posibilidades del uso del espacio coetáneo.

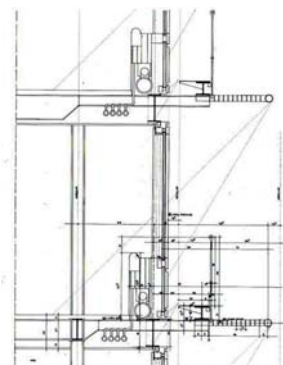
Previamente a la consideración de las infraestructuras y la influencia en el ambiente y en el espacio habría que señalar la aportación de Lewis Mumford en *Technics and Civilization* (1934) y

98 Este trabajo se está documentando en relación con el espacio y la arquitectura en Ruby, I. y Ruby, A. (eds.), 2016, *Infrastructure space: lifeblood of the spaces we inhabit*. Berlin: Ruby Press. otros trabajos de Easterling, K. & Rieselbach, A., 2006, *Situating*. New York : Princeton Architectural Press, y Easterling, K. 2014, *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*, London: Verso, entre otros autores.

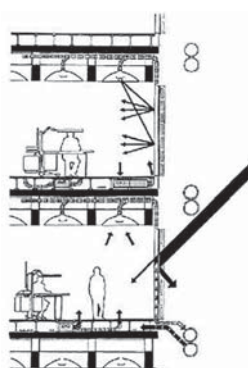
99 "Banham desarrolla de 1961 a 1970 la tarea de proyectar en la sociedad, el programa y la estética para un ambiente absoluto (no diseño ambiental, computerizado, ni el high tech de Buckminster Fuller, o el organicista naturalista de Soleri, ni el nihilista de los Situacionistas o el irónico nihilista de Archizoom o Superstudio" p. 68. Vidler, A., 2003, *Toward a Theory of the Architectural Program*, en *Oktober*, 106(Autumn), pp.59-74.

100 Summerson, J., 1957, *The Case for a Theory of "Modern" Architecture*. Royal Institute of British Architects Journal, June, p.288

101 Banham, R., 1965, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Buenos Aires : Nueva Visión.(primera edición 1960)



Sáenz de Oiza, 1971-1981 Torre del Banco Bilbao
Detalle fachada. Madrid.



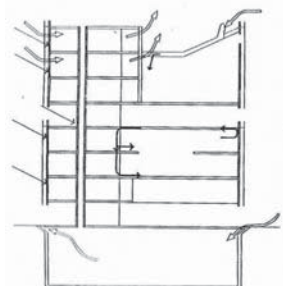
Rogers, R.1978-86 Lloyd's Londres. Sección tipo de forjado y estructura.



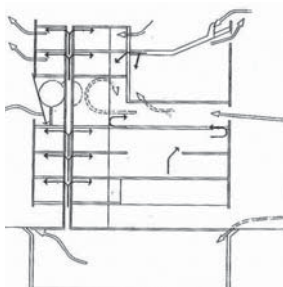
Dallegret,F., Banham.R. A House is not a Home (1965)



Ábalos & Herreros, Plantas oficinas paisaje en Técnica y arquitectura ciudad, pag 181



Ábalos & Herreros, 1994, Torres mixtas autosuficientes. Estrategia de invierno.



Ábalos & Herreros, 1994, Torres mixtas autosuficientes. Estrategia de verano

S. Gideon en *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonimus History* (1944)¹⁰², en el que se plantean de una forma sistemática las implicaciones entre arquitectura y determinados procesos técnicos, analizando la incidencia en el uso y producción de la arquitectura¹⁰³. En *The Architecture of the Well-tempered Environment* (1969)¹⁰⁴, Banham describe la posibilidad de una arquitectura que incorpora social y antropológicamente el *entorno bien temperado*, donde la técnica y la arquitectura son constructoras del espacio generalmente equipado. Constituyen una topología que consigue deslindar forma y función, su programa puede estar en cualquier lado, son espacios, gracias a la tecnología, indiferenciados.

A.Vidler traza en aquel artículo de October una genealogía de ejemplos en los que se ha ensayado y experimentado con la implicación espacial de las instalaciones y el acondicionamiento infraestructural del ambiente y la arquitectura. Desde la burbuja de Banham - dibujos de Francois Dallegret - publicada en *A House is not a Home* (1965)¹⁰⁵, donde la arquitectura se reduce a la mínima membrana de cerramiento, hasta los *clip-on elements* de Banham descrito en *Stocktaking* (1960)¹⁰⁶, donde la casa se ensambla como producto de masas. En esta genealogía estarían "células de servicio" de la *House of The Future* (1955) de los Smithson, los *Plug-in* de Archigram y el despliegue de proyectos expuestos en la Exposición *Living City* ICA (1963), en la que están presentes P. Cook, D. Crompton, R. Herron y C.Price, donde este paradigma proyecta en la sociedad una propuesta estética de "ambiente total". Vidler subraya que este desarrollo no se trata sólo del diseño del ambiente *hightech* de Fuller ni el naturalista de P. Soleri, ni el nihilista de los Situacionistas o el irónico de Superstudio y Archizoom, sino de la exhibición de un paradigma donde la imbricación de los flujos, las energías, determina toda una forma de vida, : "*un ambientalismo que trabaja con cada aspecto del ambiente contemporáneo, desde el deseo de consumo a la demanda ecológica, desde los media hasta lo medios, desde los sueños a la máquina de sueño*".¹⁰⁷

Banham auna los deseos del consumidor y los requerimientos del medioambiente e ilustra la ausencia de forma y justificación a través de la tecnología de la relación *espacio-cuerpo y confort*. En relación con Archigram, sostiene que la expresión estética (del observador y de la experiencia), es fundamental en la definición de una arquitectura que resuelva la separación forma-función del modernismo e incorpore en un único discurso lo medioambiental y tecnológico junto a la invención formal.

Las nociones de soporte, *programa* y de *estrategia* sustituyen a este paradigma tecnológico. La descripción y análisis de arquitecturas construidas, desde Rossi, *La architettura della Città*, 1966 a Kollhaas, *Delirius New York* (1978), en el desarrollo de proyectos y teorización sobre ellos, se convierten en paradigmas en sí. Otras formas de justificación de las Venturi ya *Complexity and*

102 Giedion, S., 1979, *La mecanización toma el mando*, Barcelona : Gustavo Gili. (editado originalmente en 1948)

103 Estos antecedentes han sido también señalados por JM López Peláez en la reseña de la traducción al castellano del libro en López-Peláez J. M., 2012, "Reynier Banham: La arquitectura del entorno bien climatizado" en *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, Universidad de Sevilla

104 Banham, R., 1975, *La arquitectura del entorno bien climatizado*, Buenos Aires: Infinito. (editado originalmente en 1969)

105 Ver Banham, R., "A House is not a Home", en *Art in America*, Abril 1965, p.117; Banham, R. "The Great Gizmo", en *Industrial Design*, September 1965, pp.48-59 (reeditado en Banham, R. A., 1997, *Critic Writes: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press).

106 Banham, R., 1960, "Stocktaking", en *The Architectural Review*, 127(February), pp. 48-55. Reeditado en Banham, R., 1981, *Design By Choice* Londres: Academy Editions.

107 Vidler, A., 2003. P.68

Contradiction (1968) y Venturi Denis Scott Brown a través del viaje por la periferia californiana (*Learning from las Vegas*, 1972), evidencian la disfunción del modelo cientificista de análisis y de propuesta. En su interpretación se referencian nuevos términos - *autopía*, *híbrido*, *monumentalidad*, *ornamento*, *megaestructura* - determinantes para la generación de arquitectos que estudian en la década de los 80, cuando estos textos adquieren una difusión académica.

Sin embargo, la confluencia de la técnica y del ambiente que es de interés para la generación de los noventa es aquella que no exhibe la tecnificación y ni transforma todo el imaginario colectivo en uno nuevo, sometido a las directrices de la mecanización. El interés en las infraestructuras e instalaciones está en descubrir cómo el espacio contemporáneo se ha transformado dimensional y programáticamente. Ábalos & Herreros resumen cómo la evolución de las técnicas constructivas conlleva “la eliminación de toda obstrucción estructural en el espacio de uso, de toda presencia de los mecánico, desarrollada como programa desde la reorganización topológica de la estructura y sus factores implicados, ahora estudiada en su tridimensionalidad, física y analítica”¹⁰⁸.

La consideración espacial de las infraestructuras e instalaciones, que asume una condición topológica en el espacio, es una pre-disposición que permite saltarse convenciones espaciales como la relación entre el interior y el exterior, la profundidad de las crujiás, el espesor de las fachadas, el espesor y complejidad infraestructural de suelos y cubiertas, la superposición e hibridación en altura de programas. En definitiva, una nueva conceptualización del espacio: densidad, estratificación, movilidad, yuxtaposición, donde todo programa está habilitado por un desarrollo técnico que lo envuelve como soporte y como telón de fondo.

Los concursos para la Caja de Granada (1992), el edificio administrativo para el Ministerio del Interior (1991) y la Torre *El Mirador en la Bahía de Gibraltar* de Ábalos y Herreros, son propuestas que reconocen el valor de los ejemplos estudiados en *Técnica y Arquitectura en la Ciudad Contemporánea*, la apuesta por un espacio indiferenciado que admite usos hibridados en planta y en altura, un espacio equipado, contenido en una tensa envolvente que delimita el exterior sin predeterminaciones formales o estructurales, más allá de las prescripciones técnicas de crujiás. En algunos concursos para *Centro de Educación Secundaria*, esta disposición se da en horizontal, alternando espacios llenos y vacíos en una trama de densidades y una propuesta desjerarquizada que confía en el equipamiento del falso techo para su programación, como recoge en el libro AP164 el ejemplo la sección de instalaciones colegios norteamericanos.

El modelo de espacio horizontal equipado, que deja en segundo plano la estructura tanto espacial como física tiene además una implicación singular cuando se propone como espacio público equipado e indiferenciado. Su escala y su posibilidad de programación aportan la posibilidad de apropiación, como señala Bart Lootsma¹⁰⁹ en referencia a distintos proyectos de Riegler Riewe, como la Estación de Innsbruck, el Aeropuerto de Graz y las propuestas para la ampliación de la feria de muestras de Hamburgo (2002), el Recinto Ferial de Graz (2003-2006).

La relación entre la técnica de la arquitectura y la “conservación” de un determinado ambiente equipado o bien temperado es traducida por Riegler Riewe con la metáfora del *Tetra pack*¹¹⁰.

108 Ábalos, I. & Herreros, J., 1995, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950 - 1990*, Madrid: Nerea.p.227-228
109 Guttman, E., Allison, P. y Lootsma, B., 2004. *Riegler Riewe: Educación y Cultura / Lo enorme. Devenir sublime*. 2G, 31. p.10.
110 Guttman, E., Allison, P. y Lootsma, B., 2004. Op. Cit. P. 118-131

El *tetrapack* es una sencilla superposición de una capa cartón -a veces también aluminio - recubiertos por polietileno a ambos lados que configura el recipiente de todo líquido que queramos contener. Lo más interesante, indican es que no se vislumbra el proceso de fabricación tecnificado, “*algo que debería servir también para la arquitectura*”¹¹¹.

Es en relación con las instalaciones, con la delimitación de un marco técnicamente sencillo, con la que Riegler Riewe ejemplifican su actitud con la obra *Lité* de Bertrand Lavier (1988), en lo que casi supone una declaración de principios: “ *Con nuestra actitud hacia la arquitectura deseamos crear estructuras que construyan marcos para el complejo flujo del uso, La arquitectura como telón de fondo, antiutópica, fundamentada en un realismo no figurativo, sino crítico y subversivo, generalmente sólo es posible reconocerla en una segunda mirada*”¹¹².

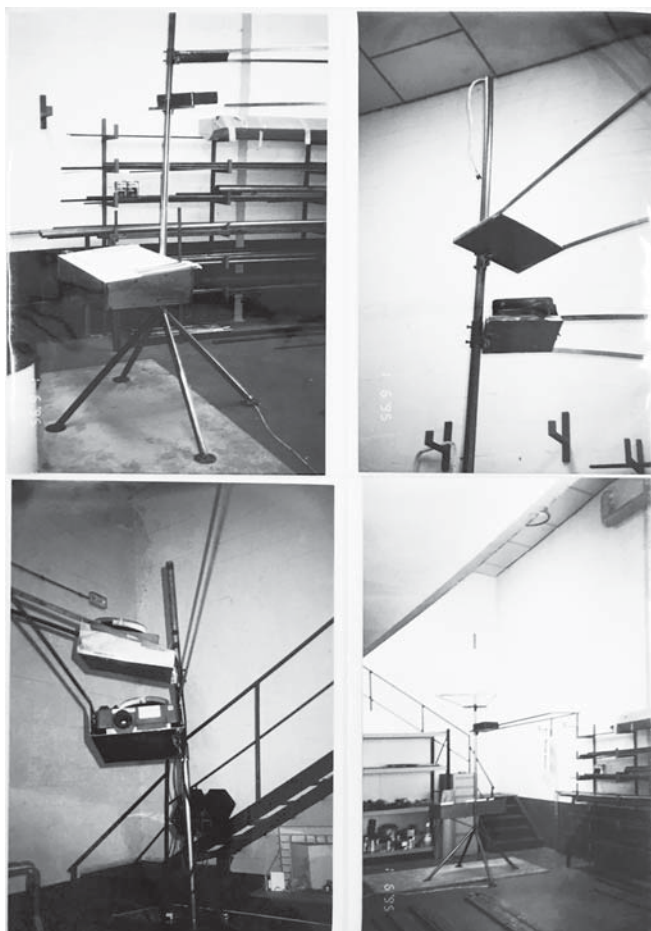
POSICIÓN COMO INFRAESTRUCTURA CULTURAL.

Como síntesis, la pre-disposición para la arquitectura de final de siglo XX se refiere a lo infraestructural como paradigma que influye en el espacio contemporáneo pero también en el rol del arquitecto. Esta disposición ante el equipamiento, las instalaciones e infraestructuras, asume la posibilidad de proyectar espacios de función indeterminada -o abierta-, donde el proyecto diluya el control unitario en favor de un equipo de técnicos que ensamblan también sus saberes, lógica que asume la posibilidad de evolución, compleción, esto es, de subjetivarlo.

Se trata de una acepción de la técnica en un sentido amplio que Ábalos & Herreros resumen en el Epílogo de *Técnica y Arquitectura en la Ciudad Contemporánea* (1992) donde convocan a pensar la potencia de la técnica al instalarse de un modo singular: “*repensar la técnica en su doble acepción original (techné): como dominio de los medios instrumentales positivos y como actividad artística subjetiva, sin aceptar el carácter escindido con el que la práctica de la arquitectura se nos ofrece actualmente en sus momentos cognoscitivo y creativo*”¹¹³. Esto articula una idea de arquitecto donde el proyecto es un instrumento cultural, que se vincula a entenderlo como proceso, a idear dicho proceso dentro del proyecto e incluso, a convocar al observador y/o usuario a implicarse espacial, emocional o materialmente. Esto supone que la arquitectura está proyectando un modo de vida y con ello, un sujeto contemporáneo que está por desvelarse.

111 Guttman, E., Allison, P. y Lootsma, B., 2004.op cit. 131
112 Guttman, E., Allison, P. y Lootsma, B., 2004.op cit. 131
113 Ábalos, I. y Herreros, J., 1995. Op. cit. p.235

3.4. PREDISPOSICIÓN PRAGMATICA EXPERIMENTAL Y COTIDIANA.



ABALOS Y HERREROS_1995_foto 6.jpg

Ábalos & Herreros, 1996-97. Artefacto Alzado. Exposición de la III BIEAU Madrid

PRAGMATISMO Y EXPERIENCIA.

Los arquitectos que trabajan desde la sensibilidad que estamos caracterizando, rescatan de manera singular las doctrinas del pragmatismo¹¹⁴ en el contexto europeo donde el estructuralismo y el despliegue de la fenomenología se muestran como marco de pensamiento mayoritario en los años noventa y a principio del siglo XXI.

Las bases del pensamiento pragmático son un marco de referencia útil para abordar los nuevos asuntos y contenidos que demanda el proyecto arquitectónico a finales de siglo XX. La arquitectura como disposición sin pretensiones lingüísticas, representativas o significativas, se pone en práctica desde esa actitud pragmática, sin aspiraciones trascendentes. El abandono de las certidumbres en un contexto a la vez heterogéneo y globalizado, y ante un despliegue de nuevas técnicas y tecnologías, permite afrontar la tarea del arquitecto desde una posición creativa y optimista¹¹⁵, que entiende la inter-definición, adaptación o compatibilización como posibles lógicas operativas a ensayar.

Parte de esta actitud se encuentra ya en algunos pensadores clásicos del pragmatismo, como Ch. S. Peirce, William James y John Dewey, que forman parte de una genealogía, que se puede continuar con algunas publicaciones de R. Rorty y B. Latour editadas en torno al cambio de siglo.

Más allá de las cuestiones tradicionales de esta corriente filosófica, como enfatizar o no el papel de la voluntad, la noción de sentimiento o las preguntas acerca de la simbolización y comunicación, el pragmatismo interesa a esta generación en cuanto a su modo de entender la práctica, el pensamiento y la experiencia empírica como eventos necesariamente vinculados¹¹⁶. En el proceso de interdefinición, adaptación o compatibilización conjunta de la idea y el contexto en que se desarrolla, se debe trabajar según un método que hoy podríamos interpretar como una lógica de las hipótesis, cuyas bases sienta C. S. Peirce en una serie de conferencias sobre pragmatismo tituladas *What Pragmatism Is* (1905)¹¹⁷.

El concepto de *experimentación* lo trata extensamente J. Dewey, en *Arts and experience*, donde argumenta que es con la experimentación como se validan las hipótesis. Para Dewey la interrelación entre teoría y práctica, entre pensamiento y experiencia es tal que existe un continuum identificable entre la naturaleza y la experiencia. Entiende que no es posible la objetivación del mundo, y que sujeto y objeto se constituyen mutuamente a través de la experiencia. Bruno Latour en la conferencia impartida en Darmstadt (Alemania) titulada *¿Qué*

114 Las doctrinas del pragmatismo o *pragmaticismo* son herederas de una tradición filosófica sobre *self-reliance* o autoconfianza que desarrolla R.W. Emerson como teoría del sujeto - supone un concepto de libertad unido a un sentido de responsabilidad pública, donde el sujeto, inconformista, establece como única autoridad uno mismo -, que influye para el desarrollo de la filosofía pragmática. Ver la comparación Emerson frente a Nietzsche en Sloterdijk, P., 2005, *Sobre la Mejora de la Buena Nueva*, Madrid: Siruela; Emerson, R. W., 2004, *Autoconfianza*, Valencia: Pre-textos.

115 Así lo califican en reiteradas ocasiones Ábalos y Herreros, al hablar de la generación coetánea post' 92 en España en Abalos, I. & Herreros, J., 1998, *Bodegones fin de siglo*, en *El Croquis*, 90, pp.4-23, y también es la actitud con la que Lacaton y Vassal asumen su trabajo. Druot, F., Lacaton, A. & Vassal, J.P., 2007, *Plus: La vivienda Colectiva. Territorio de Excepción*, Barcelona: Gustavo Gili.p.9

116 El teórico del pragmatismo W. James afirma para afirmar que "la verdad no debe ser objeto único de pensamiento, es algo que puede llegar a sucederle a una idea y que ésta llega a ser verdadera, se hace verdadera por los acontecimientos. La verdad es un proceso en que la mente y el mundo se adaptan, y es una relación de ajuste" "La acción nunca es una realización, ni tampoco el desarrollo de un plan, sino la exploración de consecuencias imprevistas de una versión provisional y revisable de un proyecto" referidos por Ábalos en 2003.

117 Guido Vallejos en la tesis *Peirce: Pragmatismo, Semiótica y Realismo* (1999), hace un exhaustivo análisis del trabajo de Peirce.

protocolos requieren los experimentos colectivos? (2001) se refiere a los pragmáticos W. James y J. Dewey como fundadores de la lógica de experimentación¹¹⁸ y afirma que “nos hemos desplazado desde la ciencia hacia la investigación, de los objetos a los proyectos, de la aplicación a la experimentación”¹¹⁹. El desarrollo de los comentarios de Latour sobre Dewey profundiza sobre las repercusiones que la lógica de la experiencia tiene sobre el sujeto, la sociedad y el Estado, que nos alejarían del propósito de este texto en referencia a la caracterización pragmática del proyecto de arquitectura.

La vinculación de estas formulaciones de Dewey, y su caracterización hacia las prácticas de auto-experimentación domésticas, han sido enunciadas y estudiadas por F. González de Canales en diversos ejemplos¹²⁰ que evidencian la propuesta central de Dewey: transformar la experiencia cotidiana en una fuerza creativa. Esa investigación constata tres importantes particularidades que comparten todas estas experiencias recuperadas: son radicalmente experimentales; experimentan con uno mismo, como expone Sloterdijk; y experimentan con lo colectivo, como advierte Latour; no tienen final, no son experiencias acabables; son experiencias periféricas, en los márgenes de la norma.

Dewey establece una teoría sobre el hacer material que es útil para la arquitectura y que se manifiesta con antelación en la cultura americana pragmática de los años cincuenta y sesenta, en cierta medida experimental, al incorporar técnicas y materiales procedentes de la ingeniería civil y de la industria bélica al diseño¹²¹, por ejemplo, de prototipos domésticos en las *Dimaxion Units* de B. Fuller, el *Case Study Program*¹²², o el trabajo de A. Frey. La producción arquitectónica en este escenario norteamericano evita lenguajes tópicos producto de convicciones profundas - lastrados por el pensamiento europeo - y del peso de la historia; la arquitectura será una práctica desde donde explorar diversas hipótesis, nuevos modos de construcción y programación que se traducen en nuevas formas de habitar¹²³.

El pragmatismo (o neopragmatismo) en R. Rorty contribuye con una perspectiva definida por su desapego de la metafísica y por oposición a las corrientes filosóficas de la “vieja Europa” como el positivismo, la filosofía analítica y la fenomenología de R. Husserl y M. Merleau-Ponty. El

118 Latour advierte en de la posterior apropiación dichas lógicas por parte de la política de experimentación técnica, y denuncia así la falta de participación y representatividad colectiva - de humanos y no-humanos - en el discurso tecnocrático - o como define Isabelle Stengers, cosmopolítica-. Latour subraya en este texto como oportunidad para Europa reformular desde lo colectivo las relaciones entre la política y la naturaleza, para equilibrar y controlar la incidencia de la experimentación a gran escala en los humanos y en la tierra.

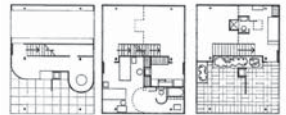
119 Latour, B., 2001, *¿Qué protocolo requieren los nuevos experimentos colectivos?* <http://www.bruno-latour.fr/>.

120 La casa Eames, el Pabellón Solar de los Smithsonian, y también en otros más radicales como Lina Bo Bardi en su casa de vidrio, la cueva-enredadera de O’Gorman y sus casas para Frida Kahlo y Diego Ribera, la casa The Box de Erskine o la casa-árbol de Ruth & Wilfred Lucas Sobre ello ver en González de Canales, F., 2012, “Prácticas de auto-experimentación domésticas”, en *Forma Ed. Lampreave y “Experiments with life itself. Radical architecture 1937-1959”*, en esp. *Experimentos con la vida misma*, Ed. Actar, 2012.

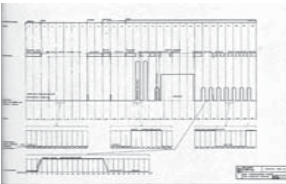
121 Beatriz Colomina en el libro *La domesticidad en Guerra* (2013) expone extensamente el contexto norteamericano de postguerra donde se redefine la experiencia doméstica fundamentada en este optimismo desde diversos campos, uno de ellos, el avance experimental en el uso de materiales industrializados.

122 Como es conocido el *Case Study Program* de John Entenza propone desarrollar, desde el proyecto doméstico, la relación entre producción industrial, diseño y forma de vida: son aproximaciones que ensayan desde la técnica y la construcción de materiales industrializados, unas pautas no sólo funcionales, que se presentan como adalides y ejemplos de modos de vida: Case Study 8 Charles y Ray Eames (1945-1949), y más tarde Pierre Koenig (casa Unifamiliar en Los Angeles, 1959-60), Craig Ellwood (Case study 16 y 18, Beberly Hills 1956-58), Thornton Abell, (Deerfield Ave, San Gabriel Abell 1945-48), La Entenza House Charles Eames y Eero Saarinen (1945-49) o las Alfa (1946) y Omega (1945) de Richard Neutra.

123 Una clara categorización de la vida doméstica según el contexto filosófico - norteamericano y europeo - donde se produce es recogida por Ábalos en el conocido texto *La buena Vida* (2007), donde pone de manifiesto cómo estas categorizaciones están vigentes en los albores del siglo XXI.



Kocher, L. & Frei, A., 1931. Aluminaire House Prefabricada. Planta y foto original como parte de la Exhibición Architecture and Allied Arts de Nueva York



Meyer, H. & Meumann, K. (estudiante de la Bauhaus) 1929 Esquema de las variaciones en vivienda, según el tiempo desuso en el año.



Gropius, W. 1929 Siedlungsbau Dessau Törten. Racionalización de producción de materiales y viviendas.



Klein, Alexander, 1929. Estudio Sistemático de espacios de la vivienda.

pragmatismo, en este punto, puede sintetizarse como un rechazo a la noción de “verdad objetiva”. Como se ha referido en James, la verdad, para el pragmatismo de R. Rorty, es circunstancial, aunque no completamente relativa sino resultado de un acuerdo o convención, de forma que podríamos sustituir el concepto de verdad de W. James y C. S. Peirce por el de “libertad para generar una verdad”, como propone R. Rorty. Esta libertad busca en todo caso ser contingente.

En arquitectura, entender toda acción como exploración de experiencias imprevistas lleva a los equipos de arquitectos de actitud pragmática a entender el proyecto como un observatorio y su puesta en práctica como un laboratorio¹²⁴, conceptos que se delinean en *Atlas pintoresco* (2005) de I. Ábalos. Trabajar en el proyecto de arquitectura desde lo contingente, como enunciara R. Rorty en *Contingencia, Ironía y solidaridad* (1989)¹²⁵, supone entender lo contingente como la oportunidad para generar un cambio o evolución que, toda situación observada y aceptada a priori, brinda al observador. A partir de ello, como si de un laboratorio se tratara, la experimentación define un nuevo léxico, unas nuevas variables y negocia con el medio. Así, el trabajo del filósofo es “redescribir la realidad a través de la experiencia de la mutación; inventar nuevas metáforas, que inviten a dejar viejos lenguajes y a adoptar un nuevo léxico”¹²⁶.

La creación de un nuevo léxico en R. Rorty es lo que permite describir nuevas herramientas y propósitos, y trabajar, no inductiva ni deductivamente, sino en yuxtaposición descriptiva de conceptos, ignorando cuestiones que no sean operativas y pragmáticas, no pretendiendo superponerse a conceptos anteriores o invalidar lo viejo “en lugar de ello, intentaré hacer que el léxico que prefiero se presente atractivo, mostrando el modo en que se puede emplear para describir diversos temas”¹²⁷. El pragmatismo en R. Rorty deviene en filosofía de la comunicación: la referencia a la intercambiabilidad, a establecer conversaciones, diálogos y parlamentos (Latour) es recurrente en la cultura de fin de siglo. Lo contingente se enuncia como lo que deviene de la interlocución con el entorno próximo, con la experiencia, con lo cotidiano y las herramientas para su estudio.

Al contrario de lo que se da en la fenomenología de Merleau-Ponty o la metafísica de Heidegger, la definición de contingencia en R. Rorty no es un principio de alteridad o de situación, como se podría también encontrar en los pragmatistas clásicos - Peirce, James, Dewey-, sino que es un principio de intercambiabilidad. En clave neoliberal, se trata de comercio y negociación, en clave discursiva, se trata de establecer diálogos y conversaciones construyendo nuevas referencias, desde las que re-describir la realidad.

En el proyecto del Centro de Reciclaje de Residuos en Valdemingómez lo contingente tiene lugar desde el diálogo con la topografía y las leyes de la gravedad que rigen la gestión de los residuos, y la expresión sencilla de la arquitectura que presenta dicha actividad y la envuelve. Ello permite

124 Referenciando a Latour, Ábalos comenta en *Atlas Pintoresco* “que un laboratorio no es un lugar desconectado de la realidad, con personas dotadas de poderes sobrenaturales, sino un lugar con una mecánica de trabajo y una topología bien precisas. En dicha mecánica, el primer paso consiste en un desplazamiento desde el laboratorio al mundo, al ‘ahí fuera’, para aislar un fenómeno de su medio habitual, en ese nuevo estado, llevarlo al laboratorio. Así mismo define un observatorio: no es una atalaya que permite una experiencia observación inmediatas, sino un lugar que, por mediación de la tecnología, de distintas técnicas, se consigue entablar un diálogo con la naturaleza (los humanos y no humanos) por el que la experiencia de la percepción se traduce en conocimiento (...) es también una forma de relacionar la tradición pragmática -de raíz técnica - con la pintoresca-de raíz plástica-, ambas subyacentes en la corriente principal del movimiento moderno positivista” (Ábalos 2005).

125 Rorty, R., 1996, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós.

126 Rorty, R., 1996. *Op cit p. 12-13*

127 Rorty, R., 1996. *Op cit p. 9*

generar una obra de arquitectura (o ‘construcción’, como ellos denominan) absolutamente ‘nueva’, que es industria y equipamiento, es figura y paisaje, es híbrida y singular al mismo tiempo.

En *Contingencia, ironía y solidaridad* (1996) se hace explícita la actitud *ironista* con la que Lacaton & Vassal se presentan al concurso del Fondo Regional de Arte Contemporáneo, FRAC (2009-2013). Rorty emplea el término *ironista* para designar a quienes reconocen la contingencia y fragilidad de sus creencias y deseos más fundamentales; por eso los ironistas liberales incluyen entre esos deseos imposibles de fundamentar, sus propias esperanzas. Ante el concurso para acondicionar una nave industrial del puerto de Dunkerque en Nord-Pas de Calais, Lacaton & Vassal asumen la fragilidad de los presupuestos de partida, y responden con un esperanzador doble o nada que será ineluctable para el jurado.

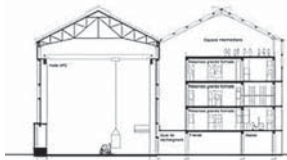
Se puede adivinar similar actitud en la manera de trabajar de Lacaton & Vassal en el proyecto de rehabilitación del Paláis de Tokio que acometen primero en el 2001 con un enunciado o hipótesis de trabajo sobre el edificio heredado. En un momento en que se invierte en diseñadas reformas de los museos más paradigmáticos de Europa, Lacaton & Vassal proponen con el presupuesto dado, vaciar tanto espacio como sea posible en el edificio, dejando sin intervenir el resto, y así disponerlo para su experimentación y apropiación, en un proceso de negociación con la institución dirigida por Nicolas Bourriaud, y luego, continuar y adaptar la intervención en 2010, llevando a la práctica de forma experimental y como proceso una nueva experiencia del espacio para el arte.

Por tanto, la recuperación del pragmatismo como actitud profesional desplaza la retórica formal del proyecto que había gobernado el discurso disciplinar y académico. Defender esta actitud haciendo explícitas sus fuentes, W. James, J. Dewey, R. Rorty, valida cambiar el modo de proceder, desprenderse de métodos y argumentos de proyectos tanto disciplinares, como compositivos o formales, y observar desde las contingencias y la cotidianeidad de cada momento y lugar donde proyectar, como proceso, abierto y a negociar. Estas lógicas ya se reconocen en las prácticas de la arquitectura doméstica de la posguerra americana o de la tradición centro europea, como reseñamos a continuación. La tarea que asume la arquitectura como disposición es reconocer en ellas la actitud, el modo de proyectar y proponer una especie de simbiosis: aunar proyecto de arquitectura y la lógica del pragmatismo en escalas urbanas e infraestructurales donde es habitual.

PRÁCTICA Y LO COTIDIANO DE LA POSTGUERRA

La experiencia del pragmatismo apela así al diálogo creativo con lo cotidiano, según argumenta Sanford Kwinter, en el texto *The Complex and the Singular*, la arquitectura de finales de siglo responde “desde la proximidad e intimidad de la experiencia de lo cotidiano”¹²⁸. Arquitectos, críticos e historiadores trabajan en los noventa en reinterpretar y recuperar obras de arquitectura doméstica, casas, pequeños edificios y espacios públicos singulares de los cincuenta y sesenta. Apelar a la experiencia como modo de conocimiento implica una atención a las prácticas cotidianas, sus técnicas y su conformación material más inmediata.

128 Kwinter, S., 2001, *The complex and the Singular*, en *Architectures of time: toward a theory of event in modernist culture*. Massachusetts: MIT Press. “Lo que pasa a primer plano son las relaciones más pequeñas que los objetos, que lo saturan y componen, las “micro arquitecturas” a falta de un término más feliz, y por otro lado, aquellas relaciones o sistemas que son mayores que el objeto, que lo comprenden o envuelven, aquellas “macro arquitecturas” en las que el “objeto”, o el nivel de organización correspondiente al objeto no es más que una parte de un todo”. pp. XX redacción rara



Lacaton & Vassal, 2009. FRAC Orleans, Concurso 2009. Sección y planta



Lacaton & Vassal, 1997, Casa Latapie



Lacaton & Vassal, 1997, Maqueta de prototipo de vivienda.



Nouvel, J. & Prouvé, J., 2009. Reconstrucción Maison Ferembal (1948-2009), Toulleries, París



Prouvé, J., 1954. Fotografías construcción Maison en rue Augustin Hacquard 6, Nancy.



Erskine, R., 1941. Planta The Box. Casa familiar Lådan.



Erskine, R., 1941. Reconstrucción por Jean Prouvé en 1989 en Ekerö (Este de Estocolmo).

Entre finales de los ochenta y los noventa son objeto de investigación los Case Study Program de John Entenza y la Casa Eames¹²⁹(restaurada en 1988), así como el estudio de la larga tradición bauhausiana que W.Gropius y K.Wachsman estaban poniendo en práctica con las *Packaged Houses* desde los años cuarenta en su exilio a los Estados Unidos. Se reconstruye la Aluminaire House(1931) de L.Kocher y A.Frey habían diseñado, en la *Exposición de Allied Arts* de Nueva York (NY, 1988).

En Europa, se reconstruyen y se restauran obras paradigmáticas como el *Patio & Pavilion* de los Smithson para la exposición *The Independent Group*,(ICA Londres,1990), los diseños de J.Prouvé que no dejaron de ser exhibidos¹³⁰, se rescatan la *Wohnhaus en Brenngarten* (Aargau, 1942), la *Vivienda Ferembal* de Jean Prouvé - que adapta Jean Nouvel y se reconstruye en los jardines de las Tullerías (reconstrucción temporal 2010)-, se reconstruye *The Box* de Ralph Erskine (reconstrucción Lovön, 1989), y como momento crucial para el debate arquitectónico en la recuperación de paradigmas, se reconstruye el Pabellón Alemán de Mies van der Rohe en Barcelona (reconstrucción 1986). En 2004 se restaura el Pabellón Solar de A&P Smithson (1959-1962) por Sergison Bates architects. Seguir las rehabilitaciones y reconstrucciones permiten a escala 1:1 recuperar y estudiar estos proyectos paradigmáticos como parte de una posición pragmática, experimental, que acepta y trabaja con lo contingente.

En la entrevista realizada por la autora a Lacaton & Vassal en octubre 2016, se reiteran la admiración por el programa a estudio de los californianos *Case Study*, para subrayar la vinculación de estos espacios domésticos imbricados con la naturaleza y con un uso de materiales constructivos e industriales de catálogo, ensamblados con inmediatez y experimentando posibles disposiciones. Aunque no por experiencia propia¹³¹, son todos ellos referentes estudiados durante su formación en la Escuela de Burdeos en los ochenta. Los *Case Study* californianos son para ellos el argumento de un proyecto de entorno doméstico que se configura desde espacios indeterminados, cualificados por su experiencia, uso o grado de atemperamiento, donde divisiones, filtros y muebles son dispuestos para su manipulación creativa. Entre las propuestas que experimentan con lo cotidiano en la última década del XX son destacables los proyectos habitacionales de viviendas de nueva planta en la *Casa Latapie* en Floirac (1993), *Cité Manifeste* en Mulhouse (2005), o la intervención en diversos bloques de viviendas para su rehabilitación en *Bois Le Pêtre* (2009-2011) de Lacaton & Vassal.

En España, se reconoce la implicación de arquitectos como J. Llinás, I. Ábalos, J. Herreros, I. Aparicio, E. Soria, A. Pisa o I. Solá-Morales - entre otros - en el estudio y recuperación de la obra de arquitectos que pertenecen a una modernidad singular en el entorno de la postguerra, que proyecta aunando la oportunidad de innovación técnica, que iniciales empresas constructoras

129 Casa Eames sobre la que J. Herreros describe “Los Eames encuentran a disposición todo el despliegue de perfiles, paneles y sistemas de ensamblaje cortables, plegables resinables, transformables, para cualquier aplicación no arquitectónica. Casa Taller Pacific Pallisades realizada con cubierta Truscon sobre jácenas de 6.20m de luz separadas cada 2.20m, y soportes de perfiles de H, que define un sistema. La abundancia de materia industrializada, la falta de mano de obra especializada y la falta de artesanos provoca la cultura single-style, do-it yourself, Black & Decker. Establecen unas reglas de juego, sus grados de libertad y se detienen en la propuesta no universalizadora sino creadora de variantes y futuros sistemas. Establecen un territorio donde todo tiene la misma importancia, desde la topografía, hasta el arbol y sus efectos hasta los dibujos para un soldador, siempre como instrucciones de montaje”, Herreros, J. 2002 Op cit 17-21.

130 Recordemos una exposición 1968, en la Kusntalle de Berna con Harald Szeemann de comisario antes de la famosa Umwelt -Environments-, y When Attitudes becomes Form... 1969.

131 Entrevista de la autora a Lacaton & Vassal, Octubre 2016.ver anexo.

aportan para la arquitectura de equipamiento y vivienda como prototipos necesarios¹³², y la de cierta tradición singular en el diseño - casi artesana - que proyecta representativos nuevos edificios institucionales y sedes empresariales (desde el Gobierno Civil o la Sede de Aviaco de De la Sota, al Pabellón de Bruselas o Bankunion de Corrales Molezún, por citar sólo algunos), cuya relación entre la técnica inmediata y proto-industrial, es útil y operativa para trabajar también en el contexto de la arquitectura de esta última década del siglo XX.

Como se ha comentado con antelación, la recuperación de lo moderno parte de la documentación de la obra de C. Ortiz-Echagüe y R. Echaide y J. A. Corrales y R. Vázquez Molezún, las citadas exposiciones de Coderch y De la Sota, incluso en la *Architectural Association*¹³³, que I. Ábalos titula "*Architecture of imperfection*"¹³⁴. En cuanto a la lógica de proyecto, J. Herreros destaca en la arquitectura del De la Sota, por ejemplo, que la respuesta técnica se entiende como una pauta ingeniosa que se valida en el propio proceso de proyecto; como un juego, es parte del ciclo recurrente de la ideación y la técnica¹³⁵. Lo que destaca además Ábalos sobre De la Sota¹³⁶ es la defensa de un tipo de arquitecto que sintetiza teoría y práctica, y que sitúa su trabajo en oposición a la creciente especialización, y división entre los roles del técnico, el profesional y el profesor, en De la Sota coexisten todos y se complementan¹³⁷.

Circunscribiéndonos a las regiones o países en las que se han acotado proyectos y arquitecturas en esta tesis, es reseñable que en Austria la tradición moderna se recupera en los ochenta y en los noventa en dos sentidos. Por un lado, se centra en la recuperación de los edificios de equipamiento e infraestructuras del cambio de siglo XIX al XX, como las estaciones de Otto Wagner o el propio edificio de la Secesión, donde es significativo el trabajo de A. Krischanitz¹³⁸. Por otro lado, se recupera la tradición de Talleres de trabajo o *Werkstätte* de *Wiener Werkbund*, que muestra la

132 En España, distante en parte al desarrollo cultural, industrial y tecnológico del resto de Europa y Norteamérica en las décadas de los cincuenta y sesenta, se iniciaron ejemplos de arquitectura con un incipiente uso de proto-tecnologías y proto-materiales industrializados. La alianza de algunos arquitectos e ingenieros como Alejandro de la Sota y Eusebio Rojas Marcos, así como el interés personal de algunos arquitectos por los nuevos materiales industriales y su tecnología, sentaron las bases de una manera de hacer arquitectura muy valorada por la generación de los noventa. Es el caso del trabajo de De la Sota con Viroterm y Robertson, el empeño de Corrales y Molezún por proyectar el Pabellón en Bruselas como montable y desmontable, ajustado a perfiles y carpinterías de empresa locales, o, de nuevo en España, el trabajo de César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide usando en distintas ciudades, para cerramientos exteriores, la tecnología en aluminio de la industria del automóvil de la fábrica SEAT.

133 Ábalos, I., 1997, *Alejandro de la Sota: the architecture of imperfection*. London: Architectural Association, p. 112.

134 Sota, A., de la, Lahuerta, J.J., y Pizza, A., 1985, *Alejandro de la Sota: arquitecto, catálogo de la exposición celebrada en mayo y junio de 1985 en Barcelona*, Barcelona: CRC, Galería de Arquitectura

135 "Los detalles son la clave no para reducir el proyecto a ese punto sino para expandir, para encontrar sistemas completos con los que opera libremente, con los que trabajar en la manipulación de las leyes primarias y también en su contradicción" Herreros, J. 2002 Op Cit.p24

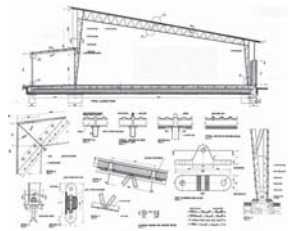
136 "Justo en el momento en que la carrera de De la Sota se había establecido, decidió parar y hacer todo lo que realmente había querido hacer, y lo más importante, lo que él quería ser. En los siguientes dos años se preocupó y comenzó con la tarea que le ocuparía el resto de su vida, (...) la transformación de su carrera en el proyectos más ordenado de su oficina: la construcción de un nuevo concepto de arquitecto (...).Un arquitecto que consiguió articular sus pensamientos y sus acciones en una forma pragmática y crítica, que miraba siempre el trabajo con los métodos de la producción material sin ser absorbido ni marginalizado por el sistema. Haciéndolo así, defendía la histórica descripción social de la profesión como una práctica artística deseable dándole nuevos contenidos y programas (...) Sota puede ser situado en una tradición similar al neopragmatismo de R. Rorty", Ábalos, I., 1997. Op cit. pag 8

137 Se ponen en valor en esta generación otros referentes en otra forma de "ser" arquitectos, que se significa o ejemplifica a través del estudio distintos proyectos, entre los que son de reseñar el ciclo de exposiciones comisariadas por J. Frechilla y JM López Peláez, AA.VV. *Arquitecturas silenciosas 2001* (K.Melnikov, J. Prouvé, Candilis, Josic, Woods y Schiedhelm, A.& P. Smithson.Price.) Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos

138 Krischanitz, A. y Kapfinger, O., 2016, *Adolf Krischanitz*, Hatje Cantz, p.21. se cita cómo el historiador Otto A. Graf señala la cualidad excepcional que tienen estas infraestructuras como generadoras de cambio o desplazamientos de paradigmas en arquitectura: en los lugares de paso y de encuentro cotidiano, donde el necesario pragmatismo y operatividad de la respuesta hace avanzar a la arquitectura, *transfer stations*, en sentido literal y en sentido figurado, lugares donde se ensayan nuevos programas, nuevos requerimientos técnicos y espaciales, nuevas tipologías.



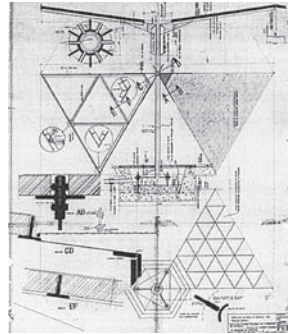
Eames, Case Study. En Banhams, R., 1962, Guide To Modern Architecture.



Ortiz-Echagüe, C., 1956. Detalles Comedores de Planta de producción SEAT. Barcelona.



Ortiz-Echagüe, C., 1956. Comedores de Planta de producción SEAT. Barcelona.



Corrales Gutiérrez, J.A. & Vazquez Molezun, R., 1958. Pabellón de España. Exposición Universal . Detalles Bruselas



Corrales Gutiérrez, J.A. & Vazquez Molezun, R., 1958. Pabellón de España. Exposición Universal.Interior. Bruselas.

intensa relación entre artes aplicadas, prácticas artísticas y escénicas y arquitectura de O. Wagner, J.Hoffmann, K. Moser y hace posible la arquitectura de A. Loos, J. Frank, F. Kiessler.

Por tanto, en paralelo al despliegue de proyectos de arquitectura centrales y hegemónicos, hay en las décadas de cambio de siglo un ingente trabajo de documentación, rehabilitación y reconstrucción de obras tardo-modernas, donde se subraya la inmediatez técnica y constructiva que desplaza la argumentación del proyecto con discursos científicos, históricos, críticos o discursivos, y pone en valor la práctica.

PREDISPOSICIÓN PRÁCTICA Y TÉCNICA.

A pesar de la argumentación de pensadores como Gianni Vattimo, Gilles Deleuze o Jean Baudrillard contra el Proyecto Moderno, se recupera la confrontación *moderna* entre arquitectura y técnica o entre arquitectura y fabricación. En la modernidad, las prácticas materiales están fuertemente enraizadas con la producción y fabricación desde las artes aplicadas donde ya se ensayaron prácticas comunitarias que en los setenta y posteriormente se utilizan.

Conocer el tejido productivo y técnico en los marcos local y global, y enunciar la arquitectura como un proceso interconectado de proyecto y producción material, como hiciera el Movimiento Moderno, pero sin la voluntad trascendente, será una de las tareas más significativas de los años noventa, en cuanto a ejercicio conjunto de la teoría y práctica, como hemos visto que enunciaba Stan Allen.

Por "prácticas materiales"¹³⁹ se entiende un modo de hacer en arquitectura donde el proceso, la toma de decisiones contingentes, y la interacción de agentes y disciplinas distintas, van ajustando el proyecto sobre una traza o criterios inicialmente acordados o pautados por las condiciones espaciales, materiales, económicas, etc. La materialidad, la inmediatez constructiva y espacial, así como lo cotidiano e incluso lo ordinario se entienden como argumento y campo experimental de proyecto, frente al documento disciplinar - el diseño como representación de un hecho final - que lo distancia de la realidad. El desarrollo de estas prácticas se puede encontrar en el trabajo de arquitectos durante la posguerra, en la cultura del existencialismo y pragmatismo citados, la experimentación en la construcción que hemos visto en Norteamérica, en tradiciones centroeuropeas del Tiro y países nórdicos, en el trabajo del Independent Group¹⁴⁰ entorno a Inglaterra.

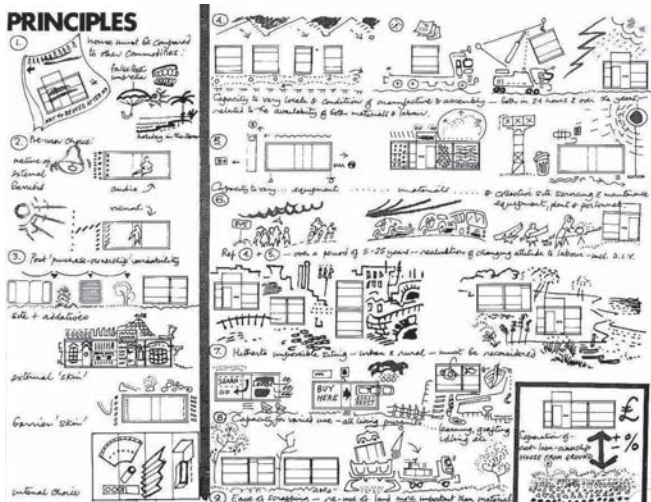
En los años setenta las prácticas se vinculan a la conceptualización del espacio como producto de relaciones enunciada por H. Lefebvre¹⁴¹, estudiada por M. de Certeau¹⁴² y seguida por los estudios sobre la producción del espacio urbano de M. Castells, D. Harvey y E. Soja. Junto a la conceptualización de las prácticas por parte de estos autores, es notable la vinculación al trabajo directo en el espacio, construyendo directamente sobre él de forma individual o colectivizando la

139 Ver González de Canales, F., 2015, "*Prácticas Materiales: Historia reciente de las aspiraciones de un modo de hacer en la arquitectura del cambio de siglo*", en Pelegrín, M., y Pérez, F., 2015, *Arquitectura Dispuesta: Proposiciones Cotidianas*. Sevilla. Universidad de Sevilla. P. 12-13

140 Ver edición *The Independent Group*, catálogo de la exposición celebrada en el ICA 1990: Robbins, D. (ed.), 1990, *The Independent Group: Postwar Britain and The Aesthetics of Plenty*. Cambridge, MA: MIT Press.

141 Lefebvre, H., 2013, *La producción del espacio*, Madrid, Capitan Swing (publicado originalmente en 1974).

142 El primer volumen de *La invención de lo cotidiano*. que parte de unos seminarios realizados en los 70, de Certeau, M., 1994, *La invención de lo cotidiano*, México, FCE (publicado originalmente en 1980);



Price, C. 1971, Housing Principles

acción, cuestión que se encuentra en las prácticas post-minimalistas, como hemos visto en Mary Miss o Hans Haacke, entre otros, y que son recuperadas en el cambio de siglo¹⁴³.

Como hemos descrito es posible significar una pre-disposición o paradigma que recupera la técnica como argumento de proyecto, usando de forma positiva y optimista el planteamiento que Le Corbusier hiciera en *Vers une architecture* (1923): “entrelazar la objetividad técnica y producción del espíritu de una época, para alcanzar el verdadero objetivo: la apropiación de la técnica a través de la arquitectura”¹⁴⁴. Este objetivo así subrayado por I. Solá-Morales en “Situaciones” en torno a la recuperación de la técnica, propone la arquitectura como práctica que rechaza de forma explícita el significado lingüístico, y reivindica la performatividad de la técnica, la potencialidad del diagrama sencillo e inmediato.

El proyecto de las prácticas materiales y espaciales puede ser reseñado con la puesta en valor de la *práctica*, entendida como Gilles Deleuze desarrolla la idea de prácticas menores en el

texto Kafka: una literatura menor¹⁴⁵. Se podría hacer un paralelismo entre estas literaturas menores y las prácticas arquitectónicas - materiales y espaciales - menores, para recorrer así, en la historia de la arquitectura, un filón de prácticas no sólo arquitectónicas, sino también culturales o artísticas en las que subrayar los valores enunciados por Deleuze: se trata de práctica territorializadas, que pertenecen a un lugar o situación concretos, que articulan lo individual en lo político y que construyen un dispositivo colectivo de expresión. Estas prácticas no son menores sino revolucionarias en un contexto del discurso mayor y establecido.

Desde esta metáfora de arquitectura menor, es posible reconocer en los noventa proyectos que se proponen una práctica contingente, basada en lo común, que integra agentes locales pero que quizá no prioriza trascender como sistema participado -como se aspira en los setenta - y si como sistema operativo; proyectos que producen espacios desde una práctica material inmediata, alejada de aquellas retóricas tectónicas que pudieran mermar su agilidad de cambio y adaptación. Se trata de proyectos y obras menores, equipamientos locales que se concursan en ciudades medias, como parte de la instrumentación de reequipamiento de las áreas no centrales en la periferia europea, que están permitiendo ensayar, poner en práctica, otras formas de hacer arquitectura vinculándose al medio, sus agentes y usuarios. Recorreremos algunos ejemplos al final de este capítulo.

MATERIALES COCINADOS -NO CRUDOS - PERO LIGEROS.

Hemos visto cómo en los noventa es posible reconocer la pre-disposición a proyectar la arquitectura como técnica y cultura a la vez. La arquitectura es soporte de intermediación entre la cultura, que observa y redefine las contingencias y que reconoce los efectos de sus producciones, y la técnica, conjunto de medios y saberes de producción a organizar para la materia y el espacio de intermediación. Así se muestra con todas sus contradicciones el Pabellón *An der Traisen* de A. Krischanitz con el que hemos iniciado esta investigación.

Reconocer esta pre-disposición supone repensar e innovar sobre ese conjunto, es - descrito de forma inmediata - pensar en qué se tiene, cuáles son las contingencias de este lugar y este momento, y qué falta; esto es, qué aporte puede hacer la arquitectura. Y todo ello para proponer un soporte material donde sea el propio individuo (sujeto) el que complete y profile su *forma de vida*, ya que como pre-disposición, se evita inducir una forma de vida, ésta se perfila y se recrea a través de la propia experiencia.

Pero una vez reconocido qué es pensar pragmática y técnicamente las contingencias y deseos expresados, - incluimos aquí el *programa* que determina el proyecto-, existe una pre-disposición por los elementos estándar producidos de forma industrial, que se ensamblan y que finalmente definen la envolvente de la obra. Como pre-disposición a una materialidad arquitectónica del pragmatismo es posible reconocer la simplicidad técnica, el aprecio por la técnica industrializada

143 La recuperación de estos proyectos son una fértil referencia para las prácticas espaciales y materiales colectivas como Stalker-Osservatorio Nomade (Roma, 1993), Raumlabor (M.Rick, A. Hofmann, F. Apuzzo, J.Liesegang, inicialmente en Berlin,1999), EXYZT (inicialmente Paris,2002), AAA (Atelier D'architecture Autogéré, desde 2001, Paris), Atelier Bow Wow (Yoshiharu Tsukamoto y Momoyo Kaijima, 1992, formados en Paris y Zurich) y su *da-me architecture* (literalmente, “mala arquitectura”, 1996-1998), o en Norteamérica el trabajo de Rural Studio (S. Mockbee, fundador en 1992) en la Auburn University (Alabama, EEUU). Un creciente número de equipos, - Recetas Urbanas, Arquitecturas Colectivas, Assemble y otras contemporáneas - que trabajan desde premisas derivadas de estas prácticas de trabajo colectivo, de materialidad y técnicas inmediatas, y proponen procesos experimentales de gestión del proyecto, ideación, construcción y uso del mismo.

144 Solá Morales, I., 1996, “Situaciones”, en *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. p.XX

145 En Deleuze, G., 1978, *Kafka: por una literatura menor*. México, D.F.: Ediciones Era (publicado originalmente en francés “Pour une littérature mineure”, 1975, Ed. De Minuit, Paris). La primera caracterización de este hecho es que el idioma se ve afectado por una fuerte territorialización, la segunda es que todo es político. En las grandes literaturas el problema individual tiende a diluirse en valores generales, la familia, lo social, pero en la literatura menor son las relaciones comerciales, económicas y grupales las que directamente le otorgan valor político. La tercera caracterización es que todo adquiere un valor colectivo, la literatura menor no realiza el talento individual o maestro, sino que se hace colectiva y políticamente para forjar o posibilitar una nueva sensibilidad, una nueva conciencia. Por tanto, estas literaturas no son menores, sino revolucionarias dentro del contexto del discurso mayor y establecido. Así, esta literatura se convierte según Deleuze en una verdadera máquina colectiva de expresión.

y el uso de catálogos comerciales, la utilización experimental e ingeniosa de materiales, es decir, un conjunto de propiedades que Ábalos, como hemos citado, define como lo *vernáculo industrial*. La materialidad que construye la envolvente de estas arquitecturas prevalece sobre los elementos que habitualmente se insertan en la fachada y cubierta. Paños de material eluden formar jambas, dinteles de ventanas y puertas, y si existen, su seriación, variación y dispersión evita reconocerlos como una composición que desvele un orden o niveles del interior hacia el exterior. Los materiales se disponen casi maximizando la dimensión con que se fabrican y se sirven, la modulación del proyecto de envolvente es la modulación de la fabricación industrial del panel, paño o elemento elegido.

La lógica material propone no tanto incorporar o innovar materiales nuevos, sino también dislocar materiales cuya cultura pertenece a otros usos, programas y espacios menos comunes. La idea de ensamblaje se vincula a una lógica constructiva inmediata y que aprecia el detalle constructivo estándar, evita la sofisticación del detalle exquisito, frente a otras arquitecturas que, si bien utilizan materiales similares, industriales y *crudos*, el detalle constructivo es objeto de diseño¹⁴⁶, como en las obras de Gigon & Guyer o P. Zumtor, frecuentemente asociadas con las cajas suizas o también tildadas de escultóricas y *minimal*¹⁴⁷, donde soporte y envolvente coinciden.

Tampoco se identifica como una pre-disposición de la arquitectura que caracterizamos lo que Terency Riley describe y ejemplifica con la organización de la Exposición *Light Construction*¹⁴⁸ (1995) en el MoMa, donde retrata una forma de leer el concepto de *construcción ligera* con una heterogénea reunión de treinta y cuatro obras de muy diferente materialidad, programa, y lógica proyectual. Si bien obras como el Polideportivo de Simancas de Ábalos & Herreros está entre ellas, la materialidad con que se está asociando la arquitectura como disposición no comparte la sensibilidad descrita por el comisario de la muestra. Como si de las *Seis propuestas para el próximo milenio* (1998) de I. Calvino -la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad, y la contingencia - se tratara, esta *nueva sensibilidad* que argumenta T. Riley, otorga a la idea de construcción ligera la capacidad de disolver las categorías tradicionales de natural-artificial, contexto-construcción e incluso material-virtual, lo cual construye una ambigüedad que resulta difícil de validar a través de las obras reunidas. T. Riley contrapone estos proyectos a la acepción de transparencia objetiva - sachlich - de Ludwig Hilbersheimer en el ensayo *Glass Architecture* (1929), y la idea de transparencia en *Transparency: literal and Phenomenal* de C. Rowe y R. Slutzky¹⁴⁹ para reformular el concepto de *transparencia* en *ligereza*, como una sensibilidad constructiva emergente, donde la idea de luz y materialidad ya no se asocia sólo a las envolventes y sus efectos en el espacio y en el espectador, sino a las connotaciones técnicas de la *ligereza*, como atributo cultural esencial de la última década, que se contrapone a la pesadez y retórica formal de otras arquitecturas con las que coexiste.

146 Se asumen los detalles prioritariamente estandarizados, se adapta un sistema o se asume una lógica que el material industrializado conlleva, y se diferencia de los proyectos donde el detalle, su resolución y sofisticación, incluso para no hacer visible el esfuerzo.

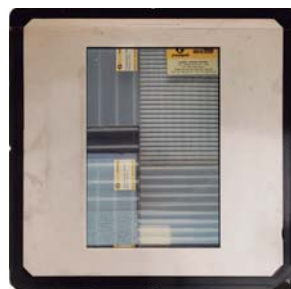
147 La popularización del término *minimal* desde la última década de siglo XX hace imprecisa esta asignación, que habitualmente se refería a una arquitectura de formas elementales y materiales sencillos, pero sofisticadamente dispuestos, en referencia a algunas obras de D. Judd o C. André. Esta generación de arquitectos a la que nos referimos subrayan con frecuencia su alejamiento e incluso rechazo a esa acepción vulgarizada del término. Ver por ejemplo, Riegler Riewer et al., 1998, *Beyond the Minimal*, London: Architectural Association. Sobre una más extensa descripción de las implicaciones del minimal en los posteriores décadas de las prácticas, ver Foster, H., 1992, *Discussions in contemporary culture*. New York: Bay Press.

148 Riley, T., 1995, *Light construction*, New York: Museum of Modern Art, p.9-32

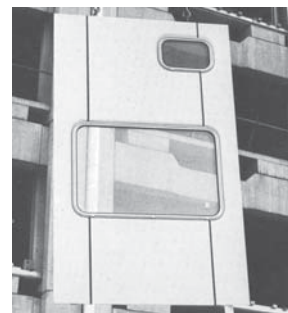
149 Rowe, C. y Slutzky, R., 2007. *Transparency: Literal and Phenomenal*, en *Perspecta*, 8(1963), pp.45-54



Team 10 en Berlín, 1965, *Akademie der Künste*, 1965/2da a dcha, Woods, Candilis and Van Eyck, Peter and Alison Smithson, Soltan Bakema.



Ábalos & Herreros, 1998. PRRUV. Diapositivas con presentación de materiales



Prouvé, Jossic, Candilis & Woods, 1962-67, FREE Berlin Freie Universität, cerramiento mixto de paneles intercambiables



Ábalos & Herreros, 1998. PRRUV. Diapositivas con presentación de materiales

La lógica material de arquitectura como disposición *comparte algunas cuestiones comunes* con una lectura fenomenológica¹⁵⁰ de los materiales, como recreadores de efectos en el espacio más allá de su propia condición material. El paradigma de esta característica del material, donde lo inmaterial completa el espacio, podríamos ejemplificarla en la *Kunsthaus* de Bregenz (1997) del arquitecto P. Zumtor, en la instalación de James Turrell con la que se inaugura o con la instalación *Mediated Motion* (2001) de Olafur Eliasson. El trabajo conjunto del arquitecto y los artistas añade a la luz filtrada, homogénea y lechosa de la doble fachada de vidrio traslúcido, una atmósfera creada que multiplica el efecto del material del espacio. Es recurrente en estos años, que el proyecto de arquitectura se describa evocando *imaginarios* y *metáforas fenomenológicas* -sobre emociones y figuraciones emocionales más o menos conscientes: nubes, atmósferas, flujos o vientos-, e incluso se traslade literalmente dichos imaginarios para la construcción de toda una estética¹⁵¹. La materialidad pragmática en las arquitecturas como disposición no se proyecta para emular o recrear estos efectos, como una ligereza o fluidez aparente. Apelan a una idea de belleza derivada de experiencia de los materiales tal como son, de los matices cambiantes que generan en el espacio y de lo sugerente de la imagen desvirtuada que se percibe a través de ellas. Así describe Otto Kapfinger el efecto de las sombras de los olmos sobre el escobalito ensamblado en el pabellón *An der Taisen* en St. Pölten de A. Krischanitz, como un efecto *iridiscente*¹⁵² de la luz sobre el material, lo sugerente del desdibujamiento de las figuras y de la naturaleza es una belleza que embauca a lo visitantes de la Exposición y foco de atracción de las actividades posteriormente desarrolladas en él.

El pabellón de Krischanitz, como señala O. Kapfinger resume su construcción material llena de *ingenio*¹⁵³ que aúna una forma definida entre el *hallazgo* y la *invención*. Aunque riguroso en la definición técnica, la inmediatez y falta de acabado en la construcción del pabellón - no diseñar y sí asumir detalles industriales o estándar-, busca encontrar y ofrecer otras relaciones y experiencias.

Esta es una característica diferencial de toda la generación de arquitectos de la trastienda, que Dietmar Steiner, en el texto que presenta la exposición de A. Krischanitz en Lucerna (1990), y resume en referencia al pabellón: "*El resultado es una obra no-cerrada, incompleta, - lo contrario las situaría en la industria cultural del Star System-, es una obra que ofrece un sutil tejido de relaciones de diferente peso, densidad e intensidad*"¹⁵⁴. Por tanto la materialidad es un signo diferencial para esta arquitectura que se quiere mostrar dispuesta.

150 Nos referimos a una lectura fenomenológica en cuanto a la experimentación de la esencia de las cosas tal y como se representa desde la percepción en la conciencia, sin recurrir a deducciones teóricas o filosóficas. La materialidad pragmática apela a ver las cosas y los materiales tal como son, no a su intencionalidad. En la obra de Edmund Husserl, ver Husserl, E., 2013, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica Introducción general a la fenomenología pura*, México: Instituto de Investigaciones filosóficas (publicado originalmente 1913)

151 Entendida aquí la estética más que como disciplina filosófica, como la traslación de las connotaciones formales y materiales de la experiencia directamente a la conformación del espacio, así arquitecturas que se argumentan como viento, nube, atmósfera, y no sobre los elementos que crean dichas experiencias.

152 En Moravánszky, Á., Pirhofer, G. y Kapfinger, O., 2015, *Adolf Krischanitz*, Ostfildern (Germany): Hatje Cantz., P.19.

153 En Moravánszky, Á., Pirhofer, G. y Kapfinger, O., 2015, op. Cit. p. 17, Otto Kapfinger se refiere a "*Form(er)findung*". La palabra *Erfindung* en alemán presenta en su traducción al español diferentes acepciones, además de *invención* y *hallazgo*, que traduciríamos como *ingenio*.

154 En Steiner, D., 1990, *Beziehungen im Grenzbereich*, en *Katalog der Ausstellung*. Lucerna: Architektur Galerie. pp.18-20.

MONTAJE QUE DEVIENE EN DISPOSICIÓN.

Como hemos visto, la materialidad de la arquitectura que queremos caracterizar comparte una predisposición a seleccionar materiales por la inmediatez, operatividad y bajo coste; y por la posibilidad de conseguir sencillos efectos sólo reconocibles a través de la experimentación de la obra de arquitectura, en lugar de la exhibición y despliegue de componentes, marcas y aplicaciones customizadas producto del desarrollo exponencial de la industria de los materiales en los años ochenta y noventa - como ocurrió, por otra parte, durante la guerra y postguerra de la industria norteamericana - .

La lógica material implica a la vez un desarrollo técnico como lógica de proyecto, que define tanto la actitud de la arquitectura, como el proceso o estrategia que se propone para su diseño. Se trata de la técnica, que es diferente al montaje, que es diferente al bricolaje y es diferente a la construcción de un sistema, y esto implica un diferente papel del arquitecto o arquitecta ante el proyecto.

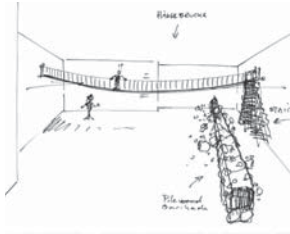
Partiendo del cuestionamiento del trabajo clásico en el estudio, que sostenía la consistencia del proyecto, dando forma, creando y controlando todo, que Banham ya denunciaba en *The age of Masters* (1962)¹⁵⁵, otros roles se perfilan para el arquitecto o arquitecta como diseñador del propio proceso de proyecto. A las conocidas acepciones del arquitecto-surfer (Koolhaas) y arquitecto-DJ o *sampler* (Ábalos & Herreros), con influyente connotación mediática, apuntamos la imagen de arquitecto *ensamblador o montador*. C.Bundgaard¹⁵⁶ ha argumentado desde una perspectiva que sitúa al arquitecto como chequeador de la economía y de la eficacia, técnico que evita la simplificación genérica o generalista del proyecto, que implica el desarrollo de una actitud que acepta el proceso en el proyecto, en la construcción y compleción de la obra, y que negocia con numerosos agentes y contingencias.

Se rescata la idea, dentro de las referencias de los noventa, de *bricoleur*. Aludimos aquí a la diferenciación que hace Claude Levi-Strauss en *Pensamiento Salvaje*¹⁵⁷ entre *Bricoleur* e Ingeniero, a veces referido como científico o sabio. El *bricoleur* trabaja sin un plan previo, sus medios son diferentes a las grandes estructuras tecnológicas, ya trabaja con materiales industrializados no con materia prima, inventa tanto sus herramientas como la instrumentación de las mismas para un determinado proyecto o fin. El ingeniero trata de distanciarse de la contingencia del momento y del tiempo, y procura una solución dentro de un sistema, en cualquier tiempo y bajo diferentes condiciones.

155 Banham señala que el arquitecto ya no sería el form giver “la duda más grave es si - o como - los arquitectos pueden continuar sustentando su rol tradicional de form givers, creadores y controladores de todo en entorno humano” en Banham, R., 1975, *Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture*. Harper & Row. p.3.

156 Bundgaard, C., 2011, *Montage revisited. Rethinking industrialised architecture.*, Aarhus: Arkitektens Forlag “Estos arquitectos ensambladores se ven como ensambladores de productos industrializados de la construcción. Propone “un enfoque alternativo para diseñar al arquitecto, que rompe consistentemente con las características que vemos en la arquitectura de repetición de los años sesenta, y que también es capaz de captar los retos centrales del presente: la demanda de dinamismo, diversidad e individualización ”. (p.8) No se apela a la participación del agente en el diseño, si de su uso. Según C.Bundgaard, “no se construye un monumento, sino una herramienta, que adquiere valor en la medida en que se usa ”. p. 154 El arquitecto del montaje también asume la responsabilidad de pensar el ciclo de vida de lo construido, su montaje, compleción y perfectibilidad, obsolescencia y desmontaje.

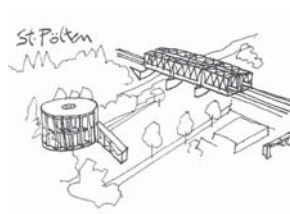
157 Keck, F. y Ackerman, V., 2005, *Levi-Strauss y el pensamiento salvaje*. Buenos Aires: Nueva Visión (editado originalmente 1962), la alusión adaratoria es recogida por Ábalos, I., 2015, *On design techniques*, en A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, 45, pp.6-15. Para Ábalos, así entendido un bricoleur es también F. Gehry, esto es, no se asocia a lo artesanal o inmediatez de la construcción sino a la ideación de las herramientas que de forma específica le llevan al desarrollo y construcción de un proyecto.



Eliasson, O., 2001 *The mediated Montion*. En Zumpfort Kunsthaus Bregenz, Croquis.



Eliasson, O., 2001 *The mediated Montion* en Zumpfort Kunsthaus Bregenz, Croquis.



Krischanitz, A., 1988, Croquis de la propuesta para St. Pölten.



Krischanitz, A., 1988. *An der Traisen Pavillion*. St. Pölten. Encuentro tangente entre pieza cilindro y paralelepípedo.

Es posible distinguir un campo de trabajo intermedio, ni el del ingeniero ni el del *bricoleur*, y que podemos asimilar al de un *ensamblador*, que sigue una estrategia o pauta desde la que define un marco donde se desarrolla el proyecto. Campo que C. Bundgaard identifica con la lógica de proyecto de *Hunstanton School* de A&P. Smithson, como ensamblaje de espacio y materiales, de la Berlin *Freie Universität*, desde la macla de patios y razón constructiva de las fachadas asistidas por Prouvé, hasta incluso el *SiloDam* de MVRDV como ensamblaje social de programas habitacionales. Ese concepto de ensamblador tanto de construcciones como de programas, es una pre-disposición que tiene una tradición de paradigmas en el siglo XX, recuperada en el cambio de siglo, y que en este trabajo trataremos dentro del imaginario de lo infraestructural.

Lo que nos interesa es cómo estos arquitectos de la trastienda, se posicionan de una forma distinta desde el proyecto. Reconociendo en la historia de la arquitectura los paradigmas del edificio de gran escala, soporte del desarrollo de otras escalas menores; desde el proyecto de Argel *Port Empereur* (1930) de Le Corbusier, la lógica de proyecto de Herman Herzberger hasta la Teoría de los Soportes (*Supports: an alternative to mass housing*, 1961) de Habraken¹⁵⁸, y ejemplos en construcción como el edificio de la *IBA Berlin* (1987), J. P. Kleihues y Frei Otto y NEXT21(1994) de Yositika UTIDA en Osaka, entre otros. Asumen los arquitectos de la trastienda, que a pesar del auge y valorización de la arquitectura como producto cultural en la Europa de los noventa, el sujeto (usuarios) para los que proyectan ya no se interesa -mayoritariamente - por una implicación comunitaria o un compromiso colectivo que lo vincule a la construcción. Se dan otras formas de colectivización, esta vez relacionales y no necesariamente espaciales.

Riegler Riewe en la entrevista realizada desde esta investigación en Julio 2016 insisten con cinismo: “asumimos que el usuario es como nosotros, - *we are too lazy*-, y no va a transformar la arquitectura más allá de lo que una empresa de muebles pueda servirles para alterar su espacio individual”.

El proyecto por tanto se entiende como un proceso, que atendiendo a las contingencias y numerosos agentes que se integran en él, define - como en Institutos de Informática y Electrónica en Inffelgrunde de Riegler Riewe - estructural y espacialmente una pauta, y garantiza distintas opciones de ocupación y uso. Finalmente, un sujeto, institucional o privado - los servicios de mantenimiento y patrimonio universitarios, los de un ayuntamiento o empresa que los usa-, atendiendo a demandas o solicitudes de grupos de usuarios, adaptan y ajustan los espacios efectivamente pensados para ello, pero sin que su determinación sistémica o constructiva defina un único modo de trabajo para su compleción.

A nivel doméstico, la pauta establece una indiferenciación de espacios, de forma que los roles asignados habitualmente a cada espacio son libres e intercambiables. No se trata de un *loft* donde el programa doméstico se mezcla con lo demás, se trata como en el proyecto de viviendas en Strassgang, también de Riegler Riewe, de cualificar espacios de diferente manera, para ser apropiados en el tiempo del día, de las estaciones y a lo largo de los años de diferente manera.

158 Sobre ello son de notar las publicaciones traducidas de Iso holandeses Habraken, N.J. y Miras Pardo, I., 1979. *El diseño de soportes*, Barcelona: Gustavo Gili.; Hertzberger, H., 1993, *Lessons for students in architecture*, Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers; Hertzberger, H., Wortmann, A. van R. y Strauven, F., 1982, *Aldo van Eyck*, Amsterdam : Stitching Wonen.

La arquitectura no es una máquina de vivir (*Machine d'habiter* de Le Courbusier) que determine la forma de vida del usuario¹⁵⁹, pero es posible hacer una lectura política del tipo de usuario que implica esta otra arquitectura que el usuario está llamado a completar.

SUPERFICIE VERSUS PROFUNDIDAD.

Hay otra cualidad que denota la predisposición técnica y material en los proyectos que señalamos: la idea de superficie que construye la envolvente que contiene el espacio interior y que lo pone en relación con el exterior. El interés por la superficie y su profundidad es un desplazamiento que Rosalind Krauss identifica asimismo en obras del *Minimal Art* de la forma hacia la superficie, como expresión última de los materiales, de la texturas y la su *reflectibilidad*¹⁶⁰.

La puesta en valor de la superficie tiene connotaciones materiales y técnicas inmediatas, pero también responde a una figuración cultural que F. Jameson retrata y que J. Herreros cita en el epílogo del libro *Detalles constructivos y otros fetiches Perversos* (2002), sintetizando la descripción del cambio cultural en “*Vivimos en una cultura que ha anulado el modelo de profundidad como modelo de verdad*”, y citando a F. Jameson, “*hay al menos cuatro modelos fundamentales de profundidad que han sido objeto de rechazo en la teoría contemporánea: primero, el modelo dialéctico de la esencia y la apariencia; segundo el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto, tercero: el modelo existencial de la autenticidad y la inautenticidad y cuatro: el modelo de la gran oposición semiótica entre significado y significante (...)Lo que sustituye a estos modelos de profundidad es, en su mayor parte, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual*”¹⁶¹

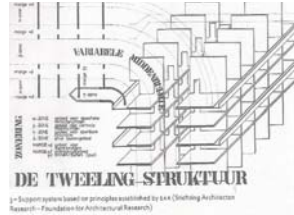
Jameson ilustra este modelo de percepción con el edificio de la Wels Fargo (Skidmore,Owings & Merrill) como “*una superficie que no parece sostenerse en ningún volumen, cuyo supuesto volumen (...) es ópticamente indecible*”, para advertir que este edificio sustituye un tejido histórico ruinoso, sin ofrecer otro modelo a cambio, sino un producto cultural posmoderno cuyas “*intensidades*” (Lyotard) flotan libremente y son impersonales, tienden a estar dominados por una peculiar euforia. Jameson continúa hacia una explicación del sujeto posmoderno, que ha dejado de ser rebelde, fragmentado y autodestructivo, para definirlo como alienado.

Pero los arquitectos que proyectan desde la disposición no asumen este perfil de sujeto eufórico e hipnotizado por esta otra forma de percepción superficial, sino que lo convocan a participar, a mirar atenta y curiosamente sobre sus superficies. Así podemos entender las fachadas de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes, de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez, y del Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad

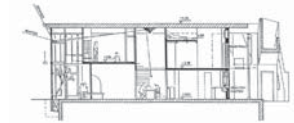
159 Hill, J., 2003, *Actions of architecture: architects and creative users*. New York: Routledge., estudia estas relaciones: El usuario pasivo tiene acciones previsibles, y no cambia significativamente el espacio o el sentido (significado) de su arquitectura, se asocia frecuentemente con la relación moderna del arquitecto -grandes maestros creando arquitectura elitista-; incluso cuando el modernismo estudia racional y funcionalmente los movimientos optimizados del espacio doméstico, se diseña a tal efecto, no se deja espacio libre para el usuario, que pasa a ser un concepto social, que tiene que ser considerado para formular una nueva relación ideológica entre sujeto y arquitectura.

160 Vere n Krauss, R., 1994, “*Minimalism: the gris/thecloud/and the Detail*”, en Mies van der Rohe, L., Mertins, D. y Baird, G., 1994, *The presence of Mies*, New York: Princeton Architectural Press.p.133-34

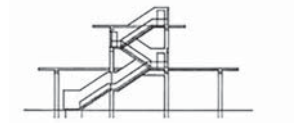
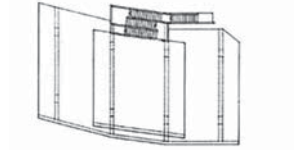
161 Jameson, F., 1984, “*El postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío*”, en New Left Review. London, 146 (Traducido por José Luis Pardo. «*El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*», Barcelona: Paidós.). Citado en Herreros Guerra, J., 2002, *Detalles constructivos y otros fetiches perversos, Arquitectura y ciudad*, Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.p.26



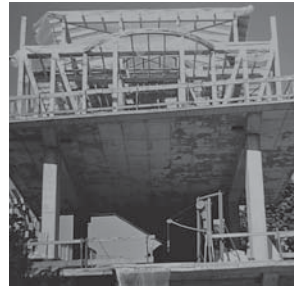
S.A.R. Esquema de estructura basada en Teoría de los Soportes



Frei Otto, 1976 - 1981, Eco-Housing Complex, Sección, Berlín



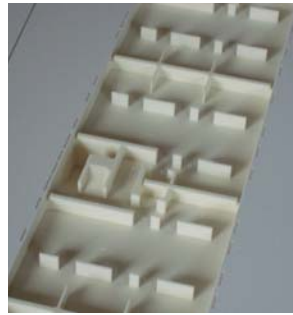
Frei Otto, 1976 - 1981, Eco-Housing Complex, Sección, Berlín



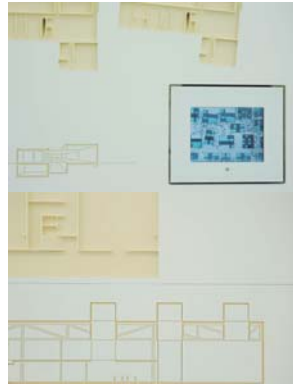
Frei Otto, 1976 - 1981, Eco-Housing Complex, Berlín



Riegler Riewe, 1992-94, Vivienda Strassgang, Detalle Fachada. Graz.



Riegler Riewe 2009 Exposición Die Tiefe der Fläche material pruebas 1



Riegler Riewe 2009 Exposición Die Tiefe der Fläche material pruebas 1. Foto silke helmerdig

de Graz, así como de otras obras de menor escala de arquitectos y arquitectas citadas en esta investigación cuya inmediatez y trabajo superficial exponen todo el ideario material del proyecto.

Paradigmáticamente señalamos este concepto de superficie y profundidad, cómo Riegler Riewe diseñan su propia exposición *The Depth of the Surface*¹⁶² (*La profundidad de la superficie*). La exposición muestra los proyectos de Riegler Riewe con plantas y secciones de cada proyecto talladas en laser sobre paneles de poliestireno extrusionado, que se cuelgan de la sala, se transportan de forma ligera en la caja de embalaje que sirve de rótulo a la exposición. Un pequeño dispositivo digital dentro del panel aporta más información. Estos proyectos así expresados tienen, la misma capacidad de evocación de una ruina. Riegler Riewe no describen sus proyectos con maquetas, ni quieren con las imágenes irritar y provocar la empatía del espectador, su capacidad de involucramiento y su imaginación, como indican en el catálogo de la muestra. Se reduce la percepción a la mínima expresión necesaria que es una invitación a imaginación. *Depth of the Surface* más que representar, apela a imaginar “*imago ergo sum*”¹⁶³.

La condición material de estas arquitecturas pone en valor una envolvente que conforma relaciones de diferente peso, densidad e intensidad. Una idea de profundidad que tanto para para el proyectista como para el espectador tiene más que ver con “*la sustitución del esfuerzo físico por el intelectual (bailarina versus atleta), reducir el esfuerzo, dejar de hacer o hacer lo menos*”¹⁶⁴; Y así disponer y convocar a su experiencia desde la inmediatez, no escenografías sino proyectos o instalaciones infraestructurales.

DISPOSICIONES MENORES.

Hemos visto cómo el marco disciplinar y el rol del arquitecto se reformula en el cambio de siglo desde paradigmas o pre-disposiciones que anteceden como referencia a este modo de proyectar que identificamos a finales del siglo XX. Podríamos hacer un mapa de pre - disposiciones.

Al fondo, como pre-disposición, se sitúan las prácticas espaciales de Frederick Kiesler (*La Cité dans l'Espace*, 1925), sus instalaciones para teatros *Raumbühne* (1924) y películas con Dudsley Murphy, Man Ray y Fernand Léger, así como los dispositivos para montaje de exposiciones, y la preocupación por disponer en el espacio las obras surrealistas en la *The Art Of This Century Gallery* (1942) de P. Guggenheim. La *Casa Beer* (1931) de Joseph Frank como calle y plaza, que difícilmente habría tenido lugar sin su Tesis sobre Alberti, la innovación técnica y tipológica de Hoffman y Wagner. Junto a ellos, las exposiciones de los Wiener Werstätte, y de la Werkbund, Mies van der Rohe y Lilie Reich trabajando en disposiciones materiales para incorporar al espectador a través de sus exposiciones a la nueva espacialidad moderna. Del mismo modo, la instrucción académica de Hannes Meyer, Walter Gropius y Lazlo Moholy Nagy, tanto en la *Co-op* como en la Bauhaus, y como idealización de la conjunción de la producción conjunta de arte, formación, arquitectura y vida. Junto a estas prácticas se situaría Duchamp y Hamilton, para redefinir la obra de arte y su disposición.

162 La exposición se monta para la galería *met.room* de Barcelona en 2007, tras veinte años de profesión, viaja a Katowice 2008, Berlín y Graz 2009. Catálogo Ruby, A., Ruby, I. & (ed), 2010. Riegler Riewe : Die Tiefe Der Fläche = The Depth Of The Surface, Berlin: Ruby press.

163 Ruby, A. y Ruby, I. (eds.), 2010, *Riegler Riewe : die tiefe der fläche = the depth of the surface*. Berlin: Ruby press.

164 Ábalos, I. & Herreros, J., 1997. Op cit. p.XXX

Junto a los arquitectos europeos experimentando con la arquitectura doméstica y pragmática - Albert Frey, Marcel Breuer, Max Ernst, Konrad Wachsmann, Entenza, los Eames, Saarinen-situáramos, leyendo la ciudad y la cultura, los Estados Unidos de la posguerra, a Scott Brown y Venturi, Banham, los Smithson, trasladando a la Europa anglosajona una cultura popular y ordinaria que se expone a través de las obras de éstos y las exposiciones, reuniones y obras del Independent Group,

Asimismo se situaría la XIV Exposición de Arquitectura de la Trienal de Milano de 1968 como punto de inflexión en el que se evidencia la resistencia a asumir y experimentar -según proponía el comisario De Carlo a los convocados¹⁶⁵ -, los proyectos como “ambientes” y “hábitats” unilateralmente definidos por la institución. La ocupación por los estudiantes y cierre de la exposición supone una reseñable manifestación política como forma de creatividad superior - así detallados en los informes de prensa de la época-, una de las últimas revueltas contra las instituciones culturales y contra la escenificación de la arquitectura determinada a través de ellas.

Son incorporados al mapa predisposiciones culturales y paradigmas como la ecología, el pragmatismo y las prácticas y la técnica e infraestructuras, de forma que se consolidan las referencias, no sólo disciplinares, que se sostienen hasta final de siglo. Situáramos aquí las experiencias desarrolladas por Max Bill y Tomas Maldonado desde la Escuela de Ulm en la Europa de la posguerra. Las exposiciones organizadas por Bill, *Die Gute Form*(1949), y sus pabellones suizos en Milán (1951), Lausane (1964) y Zürich (1983), son ensayos de una arquitectura que mantiene el proyecto moderno. En paralelo, la búsqueda de procesos sistematizables y argumentos científicos que participan al usuario de la transformación del habitad, se desarrolla en distintos contextos de Europa, como los sistemas de Arbeitsgruppe 4 y Ottokar Uhl en Austria, en la comunitaria de los setenta y ochenta de Ralph Erskine, proyectos de Lucien Kroll, la teoría de soportes de Habraken o el sistema de Walter Segal.

Identificamos predisposiciones hacia una cultura de lo ecológico, y hacia una cultura del pragmatismo, que lleva a recuperar e interpretar obras de referencia junto a las de H. Meyer, Mies van der Rohe, Max Bill, los Eames, los Smithson y el Independent Group y Price, una “otra” tradición moderna centroeuropea que recorre la arquitectura de H. Bienefeld, G. Böhm, R. Schwarz y E. Steffann, así como las trayectorias tardas modernas de Corrales y Molezn, y De la Sota.

Enmarcada como pre-disposición el paradigma de las prácticas materiales, ya en los noventa, es posible trazar un itinerario que nos llevaría por la inicial *trastienda* de Centroeuropa, donde este modo de hacer podemos identificarlo ya como disposición.

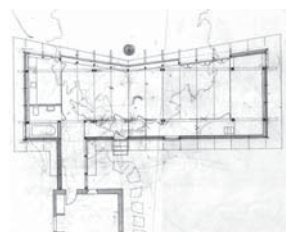
La ampliación con un *Kindergarten* (1987-1988) del Colegio en *Zähringerstrasse* en Basilea, Suiza, da la oportunidad Heinrich Morger y Meinrad Degelo, junto a Gehrard Prêtre, de desarrollar un singular pabellón de madera en parte del patio de juego. Un volumen prismático se apoya en un perímetro de hormigón y así separa del terreno los tabloncillos de pino apilados, todos de igual longitud, cuyos encuentros ensamblados y apoyos vistos definen la envolvente. Los huecos, también modulados, se insertan en esta pauta, que en el interior queda revestida de forma homogénea con paneles de madera. Hacia el exterior las puertas abatibles el testero extremo



Loebermann, M., 1997. *Experimentelle Infobox*



Herzog, J. & De-1984-85. Meuron, P., *Sperrholzhaus*. Basilea.Construcción



Herzog, J. & De-1984-85. Meuron, P., *Sperrholzhaus*. Planta Basilea.

incluyen unos bancos que dilatan la transición hacia el parque. Con similar actitud pragmática, donde la racionalización de los elementos no demuestra enfáticamente que es una construcción estándar y elemental, aunque sí ingeniosa y experimental, Morger & Degelo proyectan las *Viviendas de Mülheimerstrasse* (1993-1996) en Basilea y los prototipos de Edificios de Control para la red de ferrocarriles suizos, aplicando estas lógicas con otros materiales.

Esa es la defensa de la inmediatez material que aparece tempranamente en las primeras obras de Herzog & De Meuron, como la *Casa para un Coleccionista de Arte* en Therwil (1985) y la *Sperrholzhaus* (1984-1985) en Bottmingen (Basilea, Suiza). Aquí, el arquetipo prismático - casa de madera con cubierta a dos aguas - se tensa hacia el interior para incorporar así el árbol paulonia preexistente. Los almacenes Ricola en Laufen (1986-87) y las instalaciones como *Architektur Denkform* en el *Architekturmuseum* en Basel, colaboran a la rápida difusión de obras y concursos que cambian su trayectoria profesional como la Tate Modern (1994-95).

Herzog & De Meuron reivindican la experimentación material y la autonomía del proyecto, desde el desarraigo cultural e identitario, por tanto liberador, que les proporciona, según describen en las primeras conferencias¹⁶⁶, una ciudad como Basilea. Su arquitectura inicialmente sin forma significativa, cuya materialidad se expresa en sus envolventes y cerramientos, y cuyo desarrollo técnico se pone al servicio del detalle exquisito para su ejecución, comparte, un internacional, extenso y profuso desarrollo de proyectos de arquitectura esencialmente argumentados en el desarrollo material, tecnológico y estético de las envolventes.

Proyectos desde los que se experimenta inicialmente esta actitud son el *Sozial Zentrum* de Markus Friedli y Gerhard Wittwer (Schaffhausen, Suiza, 1991) y el *Experimentelle Infobox* de Mattias Loebermann (Nürnberg, 1997). En la lógica de pabellón experimental -ya paradigmática en la *Dokumenta* de Kassel-, se construyen los *Pabellones im Karlsaue Garten* (1992) de Kristen Daem y Paul Robbrecht, que, como sencillos vagones de chapa ondulada unidos por terrazas, se elevan sobre el jardín en una disposición estructurada que los relaciona en conjunto, evitando la caracterización de cada pieza como pabellón aislado y generando una pauta organizada entre el paisaje y una agrupación casi urbana de pequeñas calles y plazas.

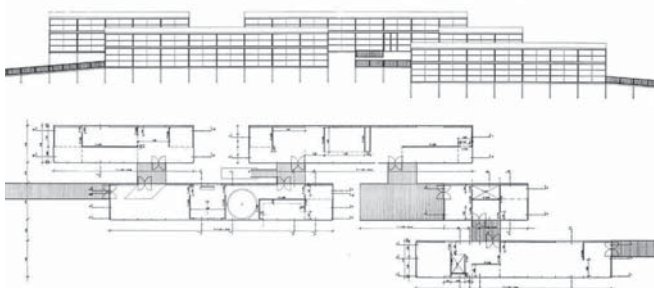
En Austria, en 1989 el premio Bauherrenpreis concedido anualmente por la Asociación de Empresas Constructoras austriacas, fue entregado a dos obras que indiscutiblemente reflejan la imagen contradictoria de la arquitectura en los noventa centroeuropeos: el citado pabellón temporal *An der Traisen Pavillion*, en St. Pölten de A. Krischanitz¹⁶⁷ y la ampliación del despacho de abogados en Falkenstrasse, Coop-Himmelb(l)au¹⁶⁸. Cabe pensar que el trabajo de Krischanitz

¹⁶⁶ Las primeras conferencias de Jaques Herzog pautan claramente esta posición para con el proyecto de arquitectura, como también desarrollan en la extensa entrevista concedida, tras la inauguración de la exposición *Light Construction* en el MOMA (1995), a Nikolaus Kuhnert y Angelica Schnell para la revista alemana *Arch+*.

¹⁶⁷ El arquitecto Adolf Krischanitz fundada en 1970 el grupo de artistas *Missing Link* junto a Otto Kapfinger y Angela Hareiter, que está activo hasta 1980, proponiendo, en el marco de lo que Peter Cook denominó *The Austrian Phenomenon*, acciones y visiones urbanas radicalmente utópicas, más cerca de las propuestas anglosajonas (Archigram), italianas (Rossi y escuela del Ticino) y estadounidenses (Venturi Scott Brown) del momento, que los proyectos alemanes o suizos de la arquitectura. El pabellón *An der Traisen* que albergó durante tres meses de 1988 la exposición montada por Eicheberg oder Knecht! y las jornadas de debate sobre el futuro crecimiento de la ciudad al ser declarada capital del Estado Federado tras la escisión de Viena respecto del Estado Federado de Niederösterreich.

¹⁶⁸ Fundada en 1968 por el carismático Wolf D. Prix y Helmut Swiczinsk. *Coop Himmelb(l)au* ya habían exhibido sus trabajos en el MAK (Museum für Angewandte Kunst) de Viena, en las galerías St. Stephan y Taxipalais, y quienes habían organizado los encuentros *Super-sommer* en 1975-76 para debatir y exhibir nuevas propuestas sobre la ciudad, y cuya fama se catapultaría a tras su exhibición en el MoMa, *„Deconstructivist Architecture“* en Nueva York en 1988

¹⁶⁵ Alison y Peter Smithson, George Candilis, Sadra Woods, Louis Kahn, Jaap Bakema, Fumihiko Maki, Maurizio Sacripanti, Yona Friedman, Cedric Price, György Kepes, Charles y Ray Eames, Romaldo Giurgola, George Nelson, Saul Bass y Archigram



Daem, K. & Robbrecht, P., 1992. Pabellones en Karlsruhe Garten. Plantas, Kassel

con *Missing Link* y su trabajo de restauración de obras de principio de siglo en Viena, fueron un recorrido necesario para aplicar con soltura e ingenio las pautas de trabajo para pabellones temporales. En ellos, Krischanitz avanza retrocediendo a un estadio de reducción absoluta, no minimalista, sino negociando con lo existente, con estándares y pre-existencias sin renunciar a la espacialidad y ligereza que permite exhibir el espacio. Jos Bosman subraya esta dicotomía entre el hallazgo y la invención "*Form(er)findung*" como una característica propia de la arquitectura ese periodo en Austria. Señala que Krischanitz, al igual que José Luis Mateo, trabaja entre ambas categorías: ni la tradición "*hallada*" de O.M. Ungers, L.Krier y H. Kollhof, que incide en la estabilidad de la forma urbana, ni la hiper-modernidad "*inventada*" de P.Eisenman, R.Koolhaas ni Z.Hadid, que celebra su ruptura y recursos formales¹⁶⁹.

El pragmatismo con que Krischanitz diseña los pabellones temporales, entrelaza naturaleza y artificio salvaguardando y complementando cada una su realidad. Como ocurre en los pabellones de Dan Graham, los materiales y la forma se ajustan para el juego *delimitador / deslimitador* de sus pabellones y extensiones de los mismos. Emoción y percepción alcanzan un medido equilibrio, una "*ambivalencia estable*" que se *espacializa* en una forma contundente e identificable - un paralelepípedo y un cilindro - con una potentísima expresividad material, el *Ethernit* ondulado transparente en medio de la naturaleza. El proyecto y su construcción se llevan a cabo en menos de tres meses¹⁷⁰, y a pesar de estar proyectado con instalación temporal, está más de diez años en uso.

En el área que hemos señalado, el Tyrol Sur y Voralberg, la tradición comunitaria del trabajo inmediato con las materias primas (piedra y madera), toma forma en el *Voralberger Bau Schule*, que construye de forma comunitaria áreas residenciales en madera, de forma funcional, barata y pragmática. Esta tradición interpretada en clave contemporánea, ya la hemos referido en Herzog & De Meuron, Baumschlager & Eberle, Morger & Degelo, entre otros.



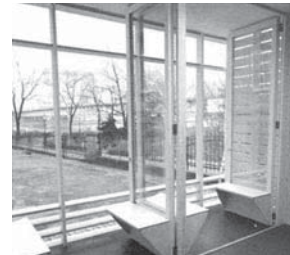
Daem, K. & Robbrecht, P., 1992. Pabellones en Karlsruhe Garten. Kassel



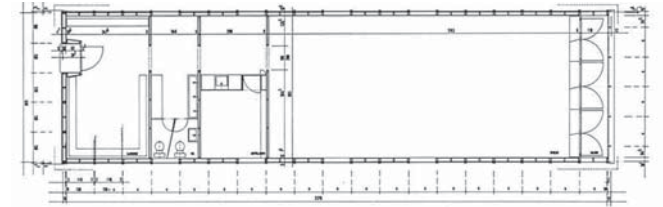
Daem, K. & Robbrecht, P., 1992. Pabellones en Karlsruhe Garten. Interior. Kasse.



Morger, H., Degelo, M. & Prêtre, G., Kindergarten Zähringerstrasse. Imagen exterior. Basilea



Morger, H., Degelo, M. & Prêtre, G., Kindergarten Zähringerstrasse. Imagen interior Basilea



Morger, H., Degelo, M. & Prêtre, G., Kindergarten Zähringerstrasse Planta Basilea.

Los arquitectos Riegler Riewe lamentan en la entrevista¹⁷¹ que la segunda guerra como la posguerra austriaca, los años cincuenta, se recuerdan como una década donde la fuga de talentos -R. Neutra, K. Wachsmann, C. Alexander¹⁷² - y la escasez de materiales y recursos en general, generan una arquitectura pobre y con interés muy puntual. Sus referentes señalan más a una arquitectura de "*otra modernidad*" - H. Tessenov. B. Taut, H. Bienefeld, H. Bohl-, como se ha señalado en "pre-disposición moderna reflexiva", en los años cincuenta algunas propuestas que recuperan el valor representativo, festivo y comercial de la arquitectura avanzan una mejora económica y urbana. La lógica de las prácticas evoluciona naturalmente hacia a la sistematización técnica desde la construcción que organiza el programa y el proyecto, - propio de experiencias y tradición constructivas que se estaban desarrollado en toda centro Europa-, que producen tempranos ejemplos significativos de esta lógica pragmática, aún "moderna" como el *Pabellón de Muestras Messepavillon* Fleten & Guillaume, 1953, destruido en 1983), o el citado Pabellón de la Exposición de Bruselas '58 de K. Schwanzer, construido en Bruselas y posteriormente desmontado y ensamblado de nuevo al final de los jardines del Belvedere, y en la lógica de sistematización racional de la producción del espacio tardo moderna en ejemplos como la Iglesia *Zum Kostbaren Blut Parish* (1953-56, en Salzburg-Parsch) de Arbeits Gruppe 4 (W. Holzbauer, F. Kurrent, J.Spalt) y las dos experiencias de *Montage Kirche* (Siemenstrasse, 1962-64, y Kundratstrasse, 1967, Viena) de O. Uhl,

DISPOSICIONES INSTALADAS.

Con una observación contingente de las circunstancias locales, las oportunidades que ofrece el despliegue programático y la operatividad de una construcción ligera y optimizada, estos proyectos se trazan como oportunidad para repensar - refundar, quizá - de forma experimental, ironista, contingente e intensa, el proyecto de arquitectura como herramienta de investigación y experimentación. Con esta actitud proponen en 1990 Riegler Riewe la reforma del Centro Cultural Wolkenstein (CCW) en Stainach, proyecto premiado por *Haus de Architektur Graz* (Casa de la Arquitectura en Graz, Styria), con una intervención con mínimos medios, menores pretensiones y radical apuesta por construir un espacio de acceso y sala de concierto en un galpón junto a la estación de trenes. Usando los materiales industriales disponibles transforman la escena

171 Entrevista realizada por la autora julio 2016 ver anexo

172 Se celebró una exposición documentando esta diáspora en arquitectura, en "Visionäre & Vertriebene. Österreichische Architekten im Exil. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur ("Visionarios y Desplazados. Arquitectos austriacos en el exilio, huellas austriacas en la arquitectura americana"). En la exposición en la Kunsthalles Wien de 24 de febrero al 16 de Abril de 1995 se muestran proyectos y obras -muchos de ellos inéditos - de los arquitectos: F. Augenfied, R. Baumfeld, W. Baumgarten, J. Franz Josef Frank, P.Theodore Frankl, V. Gruen, A. Grünberger, W. Hoffmann, Ge. Karplus, F. Kiesler, L. Kleiner, E. Lichtblau, F. Malcher, E. Neubrunn, R.J. Neutra, F. Reichl, B. Rudofsky, R. Michael Schindler, S. Schmiderer, E. Schwadron, W. Sobotka, A. Tedesco, J. Urban, H. Adolf Vetter, O. Wlach, L.Zimblber.

cultural de esta pequeña localidad de montaña con un proyecto que es menos “invención” y más “intenciones e ingenio”.

Las intervenciones en edificios existentes, muy frecuentes en las grandes ciudades de Centro Europa en los años noventa, son prueba de una forma de atender a la preexistencia y a la restauración de una actividad desde el proyecto de arquitectura. Entendidas como una oportunidad de confrontar y contener en un nuevo discurso formal un cierto diálogo con el edificio dado, las retóricas postmodernas o las deconstructivistas hacen gala de su capacidad de diseño y de despliegue de materiales como puede verse en algunos proyectos de Hans Hollein o Coop Himmelblau en Viena. No es ésta la actitud de Andreas Vass y Erich Hubmann al intervenir en la *Alpenmilchzentrale* (Central Lechera de los Alpes, 1996-98, Viena) rehabilitando estas instalaciones en un centro comunal de arte: limpiar de máquinas y depósitos algunos espacios, introducir en hormigón visto apenas unas escaleras y muros que conducen la luz en distintos lugares, y rehabilitar el patio de operaciones, donde ahora continúan negocios de restauración y galerías de artistas.

Hubmann & Vaas es el estudio que gana el concurso internacional en 1989 para los *Aparcamientos de la Alhambra* en Granada, cuyo proyecto demuestra esta actitud atenta a la preexistencia, a la topografía y al patrimonio histórico y paisajístico, para resolver de forma pragmática y contingente los aparcamientos al Norte de la Alhambra, sin renunciar a incorporar los valores excepcionales que el lugar les ofrece: llevar el agua de riego a los árboles que cubrirán esta superficie a través de un sistema de canales que sepa medirse con la historia del lugar. La vinculación con Andalucía a través del trabajo con la Alhambra les lleva a montar en 1999 la exposición Austria siglo XX en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, comisariada por Otto Kapfinger, Dietmar Steiner y Adolph Stiller, sumándose a un extenso proceso de colaboración entorno a similares prácticas arquitectónicas con Barcelona y Madrid.

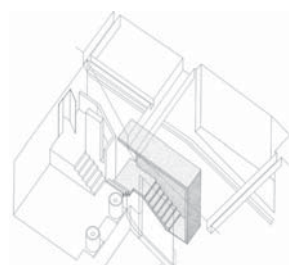
Por su parte, cuando Lacaton & Vassal son convocados por D. Steiner a acondicionar junto al *Architektur Zentrum* de Viena una de las galerías de las antiguas caballerizas del recién estrenado el *Museum Quartier*, la decisión para acondicionar el *Café* (2001) es inmediata: incorporar la instalaciones mínimas de equipamiento de cocina y transformar el espacio desde la superficie de las bóvedas, con el diseño de azulejos instalando directamente de la tradición cultural oriental al corazón de la cultura austriaca.

Con actitud similar, los proyectos iniciales para la *Lisson Gallery* en Londres de Toni Fretton (1986 y 1990-91) son una cómoda continuidad consciente de las lógicas de ocupación de espacios industriales estadounidenses, paradigmáticos de una actitud que nace del estudio y referencia a las obras de Chris Burden, Donald Judd, Carl André y Robert Morris, para conseguir con muy pocos medios, abrir y exhibir estos edificios a la ciudad y para que transmita sensaciones y emociones, como forma de trabajo en los noventa londinenses que asume lo encontrado, lo ordinario y lo inacabado como invitación a ser interpretado¹⁷³.

Como escribe Bart Lootsma¹⁷⁴, el trabajo de Arno Brandhuber y Kniess también participa de esta disposición pragmática y con preponderancia de las prácticas frente a las determinaciones



Hubman & Vass, 1996-98. Centro de Arte y talleres. Patio. Alpenmilchzentrale. Viena



Hubman & Vass, 1996-98. Centro de Arte y talleres. Acceso y escalera. Alpenmilchzentrale. Viena



Hubman & Vass, 1991-99. Adecuación de accesos y Aparcamientos de Alhambra. Granada



Lacaton & Vassal, 2001-03, Cafe AZW, interior. Viena



Lacaton & Vassal, 2001-03, Cafe AZW, Planta. Viena.



Lacaton & Vassal, 2001-03, Cafe AZW, Sección. Viena.



Lacaton & Vassal, 2001, Cafe AZW, Interior en uso. Viena

protocolarias del proyecto. Sus obras iniciales están enraizadas en Alemania, también en la tradición alemana de la postguerra, de las que destacaríamos las viviendas de *Kölner Bret*, (1997-2000), *Wohn-Ateliergebäude en Colonia* (1997-2000), y *Brunnenstrasse Wohn - und Geschäftshaus* Berlin. En ellas plantean una arquitectura cuya *germanidad* no es un regionalismo crítico, como se denomina en los noventa a las arquitecturas que denotan una lectura y respuesta singular a su contexto próximo - tendrían si no que integrar el carnaval o la música *techno* de la Colonia de los noventa-, sino que se debe la doble condición de atender rigurosamente las normas y entenderlas como oportunidad para el disfrute bien en el proceso mismo, bien en la *generosidad* de sus resultados.

El proceso de proyecto es una continua colaboración de distintas partes: clientes, usuarios, políticos, constructores. Y la generosidad del resultado deviene de entender, en todo momento, que la arquitectura proyectada genera siempre una dualidad contradictoria a la vez que muy prolífica: limitaciones y conexiones, libertados y normas, cualquier decisión crea una separación y una conexión¹⁷⁵.

En este itinerario de obras en cuya disposición podríamos encontrar las lógicas de las prácticas, recorreremos asimismo obras iniciales de Ábalos y Herreros como Sala Municipal y Plaza Mayor en Colmenarejo (1997-99), el pabellón de Gimnasia del Parque del Retiro (1999) que son proyectos en los que reconoceremos la arquitectura como disposición, creación de un recinto, pautado sencillo de materiales ensamblados, donde la transformación de soporte, suelo, excavando y equipándolo permite la creación de la topografía sobre la que se instala un perímetro permeable, dejando en su interior toda posible programación.

En Francia señalaríamos asimismo la lógica de trabajo en programas genéricos, como un Concesionario de Coches en Nantes de Barto & Barto (1989), y en el apoyo institucional a la ideación y construcción de nuevos espacios universitarios, como *École* en Limoges (1994) Finn Geipel & N. Michelin y *École Art & Sciences Grenoble* de Lacaton & Vassal, que anteceden a la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes.

Sería difícil no reconocer en la genealogía de cada uno de los equipos la cercanía de esta confianza en la práctica, con una actitud pragmática (también poética) y un desarrollo material singular de la obra J. Navarro Baldeweg y J.A. Corrales y A. De la Sota en los españoles, de J. Hondelatte en los franceses y de J. Herzog, P. De Meuron o A. Krischanitz en los austriacos.

ENTORNO PRE-DISPUESTO

En distintos proyectos desarrollados en el periodo a estudio, es posible identificar cómo se ha llevado a la práctica una lógica de proyecto conforme a esas pre-disposiciones que implican enunciar nuevas categorías de lo urbano, de lo cultural y del sujeto hacia el que va dirigido. Como herramientas de proyecto identificamos a través de las obras de más complejidad y ambición enunciativa, el proyecto de recinto, de organización pautada y cuya materialidad se concreta en propuesta cultural, que llamamos como disposición, que describimos a continuación.

173 Fretton, T. y Turnbull, D., 1995, Tony Fretton : conversación con David Turnbull, Barcelona: Gustavo Gili.

174 Lootsma B., Räder, M. B&K+: Brandhuber & Kniess +: Index Architecture.: Berlin: König.

175 Lootsma, B. & Raeder, M., 2003, *B&K+. Brandhuber&Kniess. Index Architecture*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König.

Hemos visto cómo el marco disciplinar y el rol del arquitecto se reformula en el cambio de siglo desde paradigmas o pre-disposiciones que anteceden como referencia a este modo de proyectar que identificamos a finales del siglo XX. Identificamos predisposiciones hacia una cultura de lo ecológico, y hacia una cultura del pragmatismo, que lleva a recuperar e interpretar obras de referencia de H. Meyer, Mies van der Rohe, Max Bill, los Eames, los Smithson y el Independent Group, Price, una "otra" tradición moderna centroeuropea que recorre la arquitectura de H. Bienefeld, G. Böhm, R. Schwarz y E. Steffann, así como las trayectorias tardo modernas de Corrales y Molezún, y De la Sota.

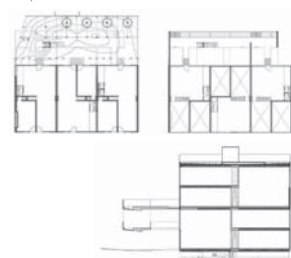
En distintos proyectos desarrollados en el periodo a estudio, es posible identificar cómo se ha llevado a la práctica una lógica de proyecto conforme a esas pre-disposiciones que implican enunciar nuevas categorías de lo urbano, de lo cultural y del sujeto hacia el que va dirigido. Como herramientas de proyecto identificamos a través de las obras de más complejidad y ambición enunciativa, el proyecto de recinto, de organización pautada y cuya materialidad se concreta en propuesta cultural, que llamamos como disposición, que describimos a continuación.



Brandhuber & Knies 2000 Viviendas Kölner Brett. Vista fachada. Ehrenfeld.



Brandhuber & Knies 2000 Viviendas Kölner Brett. Maqueta. Ehrenfeld.



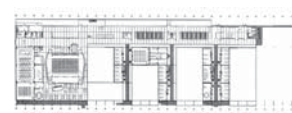
Brandhuber & Knies, 2000, Viviendas Kölner Brett. Plantas y sección. Ehrenfeld.



Hondelatte, J., 1997, Ecole D'architecture. Compiegne. Plantas.



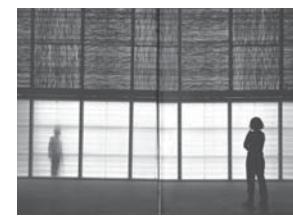
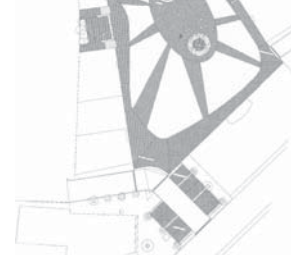
Hondelatte, J., 1997, Ecole D'architecture. Imagen de Proyecto. Compiegne



Geipel, F. 1994 Ecole Nationale d'Art Decoratif. Limoges

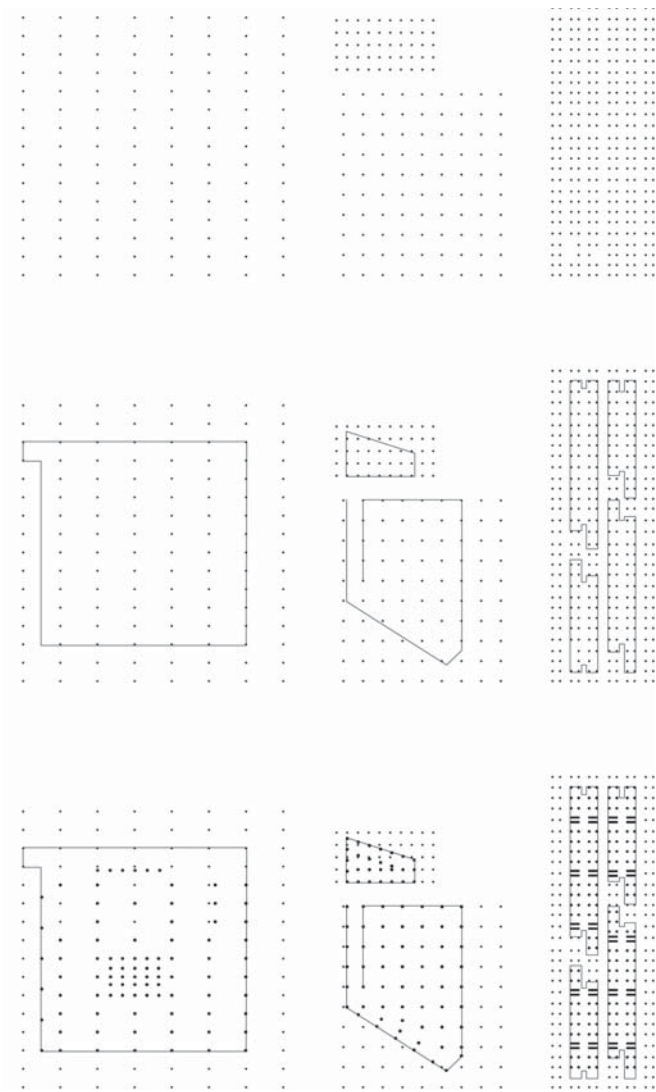


Lacaton & Vassal. 1995. Facultad de Artes y Ciencias Humanas de Grenoble.



Ábalos & Herreros, 1997-1999, Sala Municipal y Plaza Mayor, Colmenarejo. Madrid

4. DISPOSICIÓN Y PROYECTO



Esquemas: Pauta en PRRUV, ENSAN, ILETUG.
Esquemas: Recinto - envolvente en PRRUV, ENSAN, ILETUG
Esquemas: Ajuste estructural en PRRUV, ENSAN, ILETUG.

TÉCNICAS DE PROYECTO

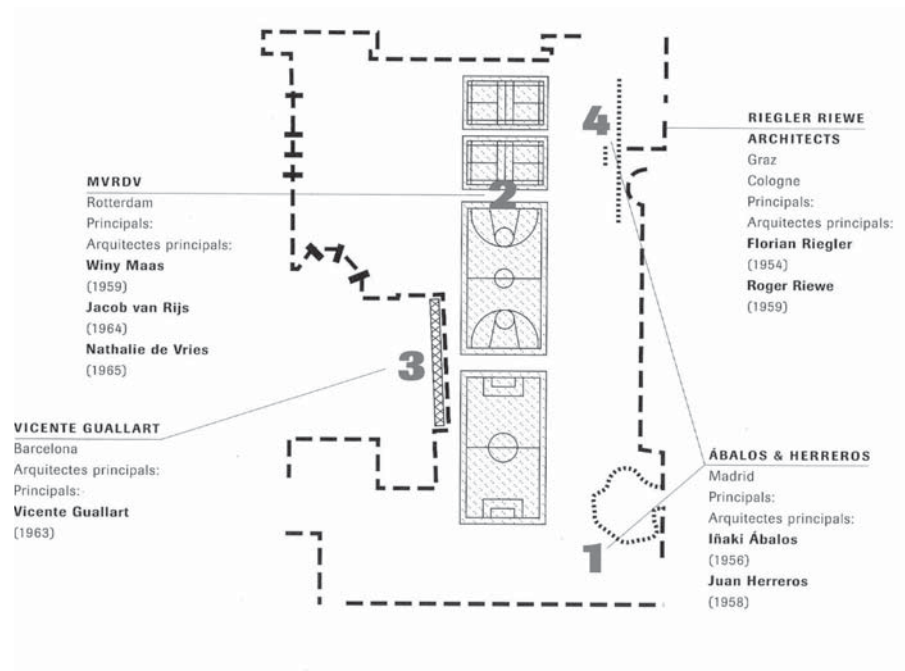
Entender el proyecto de arquitectura como instrumento para enunciar la realidad según está siendo observada, implica usarlo como herramienta desde la que construir no sólo un espacio y una producción material, sino también aportar un sentido crítico sobre las contingencias observadas. Es disponerse en un presente, esbozar un borde o marco y encender los focos sobre el fondo o soporte sobre el que se instala. El proyecto técnico es una producción cultural, en el sentido *adorniano* del término¹, esto es, una producción que es real y contemporánea en la medida en que cuestiona los principios y hechos que la genera. Como vimos en la obra de Bertrand Lavier, *Lité*(1988), entendemos esta lógica de proyecto como la producción material de un espacio y de una imagen, que interpela e irrita al sujeto al avivar su observación, problematizar el producto y la imagen del espacio. Esta investigación propone reconocer a partir de los proyectos y obras estudiadas, aquellas técnicas de proyecto que a partir de un marco de predisposiciones o paradigmas comunes, reunimos en cuatro conceptos que sintetizamos como disposiciones. Además de las implicaciones culturales, urbanas y subjetivas que asume la arquitectura como disposición, es posible reconocer en estos proyectos las siguientes técnicas espacializadas: un recinto, una pauta u organización, una relación formal en sección y una materialidad inmediata.

La condición de *recinto* es una disposición que sitúa en un contexto de periferia cambiante y en transformación, una condición urbana contenida y pautada en el proyecto. La condición urbana implica una relación interna de cohesión y continuidad en el espacio -no necesariamente equilibrada u homogénea- y un lugar de transferencia de usos y tránsitos con el borde del proyecto. En el recinto coexisten distintos programas susceptibles de cambiar en el tiempo. La *pauta* es una disposición que sitúa en el proyecto una organización subyacente, que está presente pero no se significa, y se propone desdibujar convenciones de lenguaje y de diseño arquitectónico. Frecuentemente se vincula a una razón técnica e infraestructural, que instaura una lógica de uso en el espacio interior. La pauta hace posible la continuación de la organización, tanto en la escala urbana como en la escala próxima a los sujetos (usuarios) y facilita la densificación, compleción, terminación de espacios. La organización se expresa en sección como propuesta estructurada de relaciones, cuya continuidad espacial se articula en niveles que se cualifican de modo diferenciado, como relación topológica. La *condición material* queda definida por la disposición de espacios a través de elementos “en bruto” cuya espacialidad no queda definida por una “figura” o borde, sino por la materialidad de los elementos que la construyen. Son materiales que se ensamblan y se montan para construir tanto el soporte de actividad como la envolvente de la misma. La condición material matiza la relación interior y exterior, filtrando la luz, el aire la temperatura, el ambiente y apela a una sensibilidad nueva, ambigua y cambiante que llama la interacción del sujeto -el usuario- con el espacio.

Se ilustran estos conceptos mediante la descripción del montaje de una exposición de arquitectura donde, como se ha señalado antes, se ensayan y experimentan estos conceptos -recinto, pauta - que luego se proponen como lógica y técnica de proyecto. Continuamos describiendo dicho concepto con el apoyo de referencias que han subrayado su singularidad y se muestra en las obras de arquitectura del periodo y de los equipos a estudio.

¹ En referencia a dos cuestiones interpretadas en la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer: una producción cultural es una obra que transforma la naturaleza, que diluye los mitos preilustrados, e impone en un proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la realidad del sujeto, en términos de control o dominación. Por otro lado, la producción cultural comunica en la medida en que muestra estas contradicciones y aporías, en tanto a que la producción cuestiona e incluso invalida la formulación o enunciacón de la que parte. En Horkheimer, M. & Adorno, T.W. 2007. *Dialéctica de la Ilustración : fragmentos filosóficos*, Madrid: Akal.

4.1. DISPOSICIÓN COMO RECINTO: CONSTRUCCIÓN DE LO URBANO



OUTLINE

El proyecto de arquitectura como disposición trabaja en un recinto desde donde se reconocen las contingencias del lugar y se disponen pautas que proponen un nuevo espacio de relaciones que vinculamos a lo urbano. Este espacio de relaciones está conceptualmente conformado por una idea de perímetro, contorno o borde permeable y la idea de conjunto pautado de entornos independientes que se disponen con cierta organización.

El proyecto con que Riegler & Riewe intervienen en la Exposición "*Fabricaciones*"² (1998), es una imagen o metáfora con la que es posible ilustrar el concepto de recinto. Comisariada por T. Riley, M. Robbins, A. Betsky, X. Costa, *Fabricaciones* tiene lugar en el MACBA³ y convocan a Riegler Riewe, Ábalos & Herreros, M. Gausa, y MVRDV, a reflexionar sobre el museo, el espacio público y la arquitectura. En Barcelona los distintos equipos de arquitectos proyectan esta confluencia del museo y el espacio público como una *instalación*, que subraya las circunstancias - al menos formales y espaciales⁴-, en la recién trazada Plaza dels Angels⁵.

Con el proyecto "*Outline*", Riegler Riewe proponen una doble línea a trazos de pintura amarilla a tres metros de altura, que recorre todas las fachadas de la Plaza dels Angels y el MACBA, señalando con trazo discontinuo el perímetro del espacio. La línea de referencia subraya los desniveles y re-propone así un perímetro posible, permeable, y temporal de reconocimiento del espacio público. El objetivo de esta intervención es, según los arquitectos, delimitar un espacio e *irritar*, *apelar a agudizar* la percepción, lograr que el usuario abandone la imagen a la que están habituados, y perciba un *contorno* identificable visualmente⁶, y haga más evidente lo que queda en su interior.

La intervención *Outline* demanda una reflexión sobre la condición inacabada de lo urbano, su continua formulación como proceso -las líneas amarillas que habitualmente también se refieren a delimitar las obras públicas - y consecuentemente la compleción de lo urbano desde la percepción y atención a los elementos más evidentes y cotidianos: las fachadas, los pequeños cruces de caminos, los contornos, y también el *graffiti*, inscripciones y signos cotidianos dibujados en la superficie envolvente del espacio. A través del *contorno*, se muestra la complejidad de la *fábrica* y *tejido* de la ciudad, que presenta bordes informes y permeables. La instalación de Riegler Riewe

² Costa, X. et al., 1998. *Fabricaciones / Fabrications*, Barcelona: Actar,

³ La exposición forma aparte de un programa que vincula al MACBA, Wexner Center for the Arts, el MOMA de San Francisco y el MoMA de Nueva York

⁴ Es sintomático que en este mismo lugar donde se celebró la conferencia de UIA de los arquitectos "en el escaparate" fuera dos años más tarde tratada por arquitectos que estaban en la trastienda. El MACBA desarrollaba una apertura hacia el barrio donde se había "instalado", inicialmente con propuestas también de representación y posteriormente con el proyecto de "las Agencias" (Comisariado por J. Calamonte, J. Ribalta,), incorporando como institución a los agentes culturales de la ciudad, lugares donde se estaba produciendo un discurso artístico cultural de base. Este proceso, no falto de controversias, puso de manifiesto la especulación y gentrificación que llevaba implícito el proyecto de museo, y las contradicciones entre institución y formas culturales independientes.

⁵ La plaza que surge tras distintas intervenciones en el Raval, la demolición de la Casa de la Caritat y del convento de los Angels, y la construcción del edificio de Richard Meier, apuesta política de los poderes públicos para regenerar un barrio degradado y la construcción de MACBA

⁶ Xavier Costa en el artículo "Ocupaciones provisionales" subraya que por medio de la intervención de R&R se consigue invitar a reflexionar sobre el espacio dejado y cuestionarlo, como Rosalind Deutsche trabaja desde el arte en el espacio público para cuestionar situaciones en vez de afirmar las más evidentes. La confluencia de acciones, la destructiva y la construida, como señala Costa en Matta Clark (Cuttings, Day's End, Conical Intersect), apela al cuestionamiento y diálogo entre ambas partes. Costa, X. "*Ocupaciones Provisionales*". p.80. E. Guttman, E., Allison, P. & Lootsma, B., 2004. Riegler Riewe. 2G Revista Internacional de Arquitectura. no31, Barcelona: Gustavo Gili.

ilustra y sintetiza así la idea de recinto en arquitectura como disposición: subraya las relaciones con el exterior, es permeable a sus alteraciones, define un *contorno* entre el espacio público que contiene y el espacio urbano en el que se inserta, es una síntesis de cómo trazar un contorno.

Otras intervenciones formaron parte de dicha exposición. Mientras la propuesta de MVRDV-el dibujo y equipamiento para pistas deportivas en el suelo de la plaza - apela a la confluencia en el espacio público a través de lo lúdico y el juego, M. Gausa instala en la fachada frente al MACBA un andamiaje de habitaciones con las que convocar la reflexión de la transformación de modo de vida en la ciudad. Por su parte, el proyecto de Ábalos y Herreros subvierte los elementos más arquitectónicos en el museo de R. Meier forrándolos con un vinilo estampado pop, apelando a una posible *popularización* de la arquitectura, parafraseando el título de *Le Corbuiser vers un architecture*, “*por una arquitectura peluda y suave*”.

Confluyen en este espacio exposición la arquitectura del “*escaparate*” -el edificio de Meier - y de la “*trastienda*”, haciendo al mismo tiempo evidente que la propia arquitectura es también parte de la industria cultural. Las instalaciones temporales realizadas producen contenidos e instalaciones entre lo artístico y lo arquitectónico, práctica que en pocos años pasará a ser adalid de museos y centro de arte; son intervenciones que reúnen y condensan, como muestra, las cuatro inquietudes comunes a los arquitectos de esta generación, la trastienda sale al escaparate: vivienda, espacio público, borde urbano, e imagen y significación.

BORDES Y FRONTERAS.

La idea de *recinto* o espacio conformado conceptualmente por un contorno y las implicaciones que tiene como espacio urbano y su producción, queda descrita por R. Sennett, en el texto *The Public Realm*⁷ (1977). En él resume una idea de contorno y las relaciones que se establecen en su interior, e insiste sobre la necesidad de definir *sistemas abiertos*: “*organizaciones no rígidas ni basadas en prejuicios equívocos como equilibrio o integración necesarias, sino en reconocer otras lógicas del espacio público, su capacidad de adaptación y compleción en el tiempo*”⁸. Sennet alerta tempranamente sobre el proyecto urbano como *forma sobre-determinada*, cuya rigidez implica la incapacidad de incorporar los ajustes y cambios del entorno. La forma urbana sobre-determinada reacciona con dificultad al necesario cambio de objetivos, elude la diferencia, la disidencia, en favor de equilibrio e integración.

En Sennet, la idea de “*contorno*” se define en *Borders and Boundaries* (1977) como el lugar “*donde se produce el encuentro entre extraños*”. Recuerda cómo un borde -*border* - es en la ecología natural, el lugar donde los organismos son más interactivos, porque es el lugar de encuentro con las condiciones físicas; frontera -*boundary*-, no tanto como barrera física sino como espacio que se convierte en límite en la medida en que no se usa, que no tiene actividad. El espacio de *borde* es incompleto, incluso fragmentario, pero guarda una relación de tensión y de coherencia entre las demás partes que la identifican como un todo, partes de un sistema abierto. Como recoge en este texto, la lógica de un “sistema abierto” permite la integración de partes entre los que se reconocen diferencias pero también existe la indiferencia. Esta situación del espacio es asumida como un valor que lo hace complejo, atractivo y por ello evoluciona.

7 Sennet, R. 1977. “The public realm” www.richatsennet.com

8 Sennet, R. 1977.op cit.

La estimulación por la presencia de otros, como apunta refiriéndose al *cosmopolitismo* de G. Simmel⁹, consiste en establecer una relación de *atención pero no de interdependencia*.

La idea de apertura en un “sistema abierto” se describe como la indeterminación en el proceso, la dilatación en el tiempo de toma de decisiones y “*la no sobre-determinación de la forma y sus correlatos de equilibrio de integración*”. Esta relación implica entender que los bordes de un proyecto se diluyen a través del intercambio (social, espacial, de actividad, etc...) y al mismo tiempo este borde exhibe tanto las diferencias como la conciencia de que existen diferencias. Sennet apunta en el texto una importante cuestión sobre la condición urbana: es una característica de la ciudad “*la capacidad de suspender la necesidad de pertenecer*”.

La arquitectura como disposición propone un conjunto de relaciones dentro del recinto que quedan ilustradas en este texto. El espacio no propone equilibrios ni integraciones, no implica pertenencia, y asume las características del espacio público que se adapta y completa con el tiempo. No son los recintos los que se negocian. Estos, son el vehículo de negociación entre un interior con características integradas y el exterior con el que se establecen relaciones no necesariamente interdependientes sino de tránsitos y negociaciones. En tanto recinto o contorno de características en cohesión, la arquitectura así dispuesta establece con el exterior una relación de diferenciación y trasferencia activa que hace evolucionar -adaptar, ajustar, modificar - el proyecto.

Podemos leer así la planta de Saint Gallen, donde el orden y la norma monástica establecen la cohesión de las piezas arquitectónicas trazadas según un principio pragmático de disposición que atiende a las contingencias geográficas de donde se ubica -cauce de aguas, asoleo, accesos-. La idea de recinto que se hace presente en el proyecto de Monasterio como orden y norma interna, más que la construcción de un perímetro físico, es la de recintos que hacen autosuficiente un territorio, que no reconoceríamos como ciudad -abierta heterogénea, de distintas intensidades-, sino como la disposición de unas arquitecturas que guardan intensas relaciones internas, que se vinculan social y productivamente a la ciudad y el territorio real, pero establecen un orden otro. La reflexión sobre esta forma de vida, al fin y al cabo, son estudiados como arquetipos, proyectados y ensayados desde el marco de pensamiento del socialismo utópico, como falansterios (Fourier) y los familisterios (Godin) en lo residencial, y en lo productivo, como fábrica frecuentemente instaladas sobre antiguos monasterios o construidas en base a una agrupación cohesiva, de bordes necesariamente permeables por las conexiones a infraestructuras de comunicación energía y suministros. Esta presunción de autosuficiencia, donde la arquitectura reconoce los lazos con el territorio y los agentes que lo explotan, es la que se presupone posible en un modo de proyectar que identifica determinadas islas dentro de la periferia, y se diseñan de forma autónoma.

La reacción contra el despliegue urbanizador de los años setenta, se manifiesta en los ochenta, en lógicas como las perfiladas por Oskar Mathias Ungers en el marco del proyecto Berlín Green Archipiélago¹⁰, en las que se asume una ciudad hecha de islas autosuficientes, como suma de micro ciudades. Partiendo dela crítica el despliegue de diseños urbanos acordes con los estándares urbanísticos genéricos que se extienden sin fin, Ungers propone proyectos de grandes edificaciones

9 Simmel, G. “*Metrópolis y vida mental*”. En *Bifurcaciones n°4. Primavera 2005* (acceso web) Publicada anteriormente en Revista Discusión (1977) n°2, Barcelona: Barral.

10 También desarrollado por Peter Riemenn, Hans Kollhof y Arthur Ovaska.

monumentalizadas y delimitadoras de barrio - *Colonie Neue Stadt, Colonie Grunzug Sud y Berlin Markisches Viertel*-, que en sucesivas aproximaciones de estudiantes e invitados a la Technische Universität, como fueron Elia Zenghelis y Rem Koolhaas en 1972, son reinterpretadas. Para Ungers, la arquitectura asume generar discontinuidades más que continuidades, y contener en un interior la complejidad propia de la ciudad -libre, abierta, indiferenciada, aunque cohesionada. Son características que se habían ensayado como mega-estructuras, que en numerosas ocasiones partían de principios arquitectónicos y no de las contingencias reales del entorno donde se proyectaban¹¹. Por el contrario, como es conocido, la visita de Koolhaas a los Seminarios de Ungers y su colaboración no ahonda en el sentido de reconstruir “recintos” sino en desplegar esta lógica de islas como infraestructuras y retículas urbanas *ad infinitum*. Su acercamiento al muro de Berlín se traduce en el proyecto junto a Zenghelis de *Voluntary prisoners of Architecture* (1972).

Si Sennet está describiendo coetáneamente la ciudad que se puede identificar como recinto, cuyo borde o frontera es permeable, en la arquitectura se instaura tempranamente una posibilidad de leer la ciudad como conjunto discontinuo de áreas con cierta cohesión y un exterior ingobernable, que la razón no puede dominar. Dentro de estas áreas se instala la arquitectura, no la *urbanística*¹². Es una arquitectura que queda voluntariamente al margen de determinaciones tipo morfológicas heredadas de un entorno, que establece sus propias determinaciones internas de coherencia -en el interior el cambio instantáneo es lo que se perpetua - y que establece relaciones con el exterior a través de una frontera permeable que reconocemos como recinto.

Recuperar y poner en práctica este modo de pensar y proyectar en la periferia de los noventa, tras el campo quemado dejado atrás por el desarrollo genérico de polígonos residenciales en los setenta e infraestructuras de comunicación en los ochenta, supone una útil herramienta de trabajo para un determinado conjunto de arquitectos que inicia su andadura profesional precisamente en lugares no centrales de Europa.

11 Recordemos en espacial el desarrollo paradigmático de “ciudades universitarias” desde los cincuenta, modelo de proyecto de *megaestructura* que se exporta y se desarrolla a diferentes continentes, cuyo modelo no solo determina una forma de hacer ciudad y de periferia, sino un modelo de formación universitaria que a finales de los sesenta muestra un significativo distanciamiento de la academia y las dinámicas sociales -presentes en el espacio público y urbano. - que estaban transformándose. Muy alejado de estas experimentación individual de diseñadores como Gropius, Wachsmann Fuller y Uhl, R. Banham sostiene que es el propio cuerpo académico y disciplinar arquitectónico el que sostiene “*un retorno heroico a la arquitectura moderna*” (...) corpus académico que “*no sólo es promotor de una idea edificable y formalmente determinante que recoge el mercado y la industria construcción y la explota, sino que además la explota en primer lugar, bajo criterios eficientísimo y economía, en segundo lugar bajo criterios políticos de control y de igualdad*”. No son iniciativas privadas las que desarrollaron inicialmente estas propuestas, sino que son las instituciones, las universidades, gobiernos municipales y centrales las que las promueven. Algunos incluso como formas de “relanzar la economía” y sumar el sector privado. Las universidades, como indica Banham, eran los clientes más coherentes para estos proyectos de ciudad o campus, y a pesar a la aversión y resistencia popular a los mega-edificios, se siguen construyendo. Esta lógica de proyecto se aplica para extenderse tanto en las periferias como en áreas ya urbanas, la convivencia en cualquier ciudad y cualquier territorio de un sistema adaptable, un protocolo de ocupación y su compleción, una jerarquía de espacios, una propuesta permanente capaz de incorporar también estados transitorios y flexibles dentro de un mismo edificio. El mismo corpus arquitectónico que primero promueve este imaginario y luego lo denosta. Las críticas y animadversión, pues la megaestructura no había conseguido cumplir su evidente promesa de la flexible ciudad del futuro, que había promovido en 1964 y en la en Expo Montreal '67. La crítica de P. Smithson al Proyecto del Puerto de Boston de Tange, o las de Chris Abel a la Universidad Libre de Berlín, de Candilis Jossik y Woods, por “*poco elegante, torpe y pesada*”, sumaba a la desmantelación de la utopía realizable de máxima eficacia y control, como las bondades que la baja densidad iban presuntamente a propiciar una dinámica y libre organización. En Banham, R., 1976. *Megastructure - Urban Futures of the Recent Past* x, London: Thames and Hudson.

12 P.V. Aureli como veremos en *The possibility of an absolute architecture* aclara cómo a través de determinados proyectos, la arquitecta elude o subvierte la imposición de la urbanística como modo de hacer ciudad, toma como ejemplo así mismo el trabajo de O.M. Ungers como dibujo delimitador y constructor de “forma” que hace ciudad para desplazar el poder de la urbanización. Aureli, P.V., 2011. *The possibility of an absolute architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press. Cap V .

CUERDA Y LAZO

La arquitectura como disposición propone inicialmente la disolución de relaciones determinadas y de elementos compuestos en la organización de la planta, pero sin que desaparezcan o se disuelvan realmente, ni que se proyecten *ad infinitum*. Frente a una posición anisótropa de relaciones espaciales, estas relaciones se contienen dentro de un recinto.

Conceptualmente la idea de recinto - como relación entre los espacios y sus habitantes - está descrita como “*cuerda y lazo*” en *El contrato Natural* (1992) de M. Serres. La idea de *contrato* ilustra la compleja relación entre las cosas y los hombres, entre los elementos de un sistema con su contexto, a los que vincula a la vez que separa. “*Yo imagino a veces que el primer objeto del derecho fue la cuerda, el lazo, ese que sólo leemos abstractamente en los términos de obligación y de alianza, pero más concretamente en el de unión, cordón que materializa nuestras relaciones o transforma nuestras relaciones en cosas: si nuestras relaciones fluctúan, esta solidificación las fija*”¹³.

Esta relación cosificada, en Serres, es una relación *política* que queda trazada como proyecto. La cuerda, fijada a unos centros o principios, permite el libre movimiento por un espacio abierto e indefinido, y sólo al tensarse llega al borde, delineando su perímetro. Mientras no se tensa, la movilidad, variabilidad y multiplicidad de relaciones que se dan constituye un espacio de derecho, “*el lazo hace sensibles esos bordes, pero sólo cuando deviene derecho; con anterioridad, define un espacio, plano o volumen, libre y sin lazo. O un área de no-derecho en el interior del derecho*” (...) “*La cuerda forma, además, los elementos del vestido: vuestro bienestar habita un amplio abrigo que, de pronto, nos ciñe*”¹⁴.

En Serres la relación del hombre con la naturaleza es un conjunto de contratos, acuerdos y normas, sumatoria de hilos, mallas y nudos. De la descripción de las cuerdas y lazos, se despliega la idea de lo social, de lo colectivo, del nacimiento de la escritura misma, del derecho, de las ciencias y fundamento de civilización. La interpretación espacializada de esta elocuente metáfora de Serres, se hace explícita en los vínculos espaciales y materiales que traducimos como acuerdos flexibles, abiertos, transformables, consensuables, hasta un determinado límite o recinto. El recinto separa, delimita y establece unos principios desde los que hay que negociar nuevos acuerdos con el exterior. Frente a una forma de trabajo sin reglas, difusa o donde todas las relaciones se disuelven en el entorno, existe en la lógica señalada por Serres, un marco delimitado, un *recinto* donde estas leyes mantienen una cohesión interna abierta cuya apertura y flexibilidad va hasta que esta relación se tensa, y donde se subraya la diferencia entre el interior “*acordado*” y “*enlazado*” y el exterior.

Internamente son identificables distintas relaciones espaciales, que frecuentemente quedan expresadas y expuestas como paisaje, abierto y en continuidad. En el *proyecto de* arquitectura como disposición se definen unas relaciones espaciales inicialmente indiferenciadas, donde no se propone el predominio de una determinación programática que articula los espacios. Los acuerdos pueden ser constricciones programáticas y formales, como por ejemplo la propuesta urbana de Riegler Riewe para la IBA de Berlín (1999) donde todo es casa y se relaciona hacia los

13 Serres, M., 2004. *El contrato natura*l 2a ed., Valencia : Pre-Textos.p.79.(primera edición 1992)

14 Serres, M., 2004. Op. Cit. p.175

patios; espacios hacia donde, sin ninguna transición, se vuelca lo doméstico, extendiendo la casa hasta el borde de la parcela.

URBS Y POLIS. IMPLICACIONES POLÍTICAS.

En el recinto se define una relación entre espacios donde coexisten condiciones propias de lo político, entendido como relación cívica, urbana (polis). Para la interpretación del recinto como un “trozo de ciudad” es necesario retomar la idea de *polis griega* frente a la idea de *urbs romana* que describe H. Arendt en *The Human Condition* (1951)¹⁵. En Grecia, el concepto de ‘*nomos*’ se refiere a un espacio donde se alojan las relaciones de todos en la esfera de lo público, pero no es el fin en sí de la política. Mientras que en la lógica *urbana* romana, el conjunto de leyes sí son el objeto de la política y en su enunciado implican la colonización del espacio en una red de infraestructuras, de normas y de jerarquización económica y política sin límites ni bordes en los que se aplican las leyes “de urbanización” (I. Cerdá).

Anotamos aquí distintas referencias que mantienen una lectura política dentro de la arquitectura. Como han señalado recientemente J. Ockman y N. Lahiji, tras la intensidad de los años sesenta y setenta, es perceptible una despolitización del discurso arquitectónico en las dos décadas de cambio de siglo. Ockman y Lahiji se preguntan si “*no es un imperativo ético hoy confrontar la pervisión postmoderna de lo político, como primer paso del reclamo por el proyecto utópico abandonado de la disciplina*”¹⁶. Esta demanda de la revisión del contenido político y crítico de la arquitectura se mantiene en lo urbano (Harvey, Davis, Baird, Rendell, Ockman) y en la revisión de la arquitectura y su forma, entrado el siglo XXI.

En los años noventa el proyecto urbanístico es desplazado en favor del proyecto urbano. Lo político aquí no es una proyección, un fin, una propuesta de utopía social “moderna”; sino un medio - lo institucional - que acompaña al proyecto urbanístico -neoliberal y tardo capitalista-, y que la arquitectura aprovecha para cuestionar y ensayar nuevas “normas” en cada propuesta aisladamente. Despojada de sentido ideológico se da un desplazamiento de la arquitectura como sujeto político, hacia la arquitectura como objeto político.

En la reciente lectura del significado de lo político contenida en *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011), P.V. Aureli sostiene que todo diseño arquitectónico es político, en tanto que se define a través de su límite en un reconocimiento de lo otro, en la medida en que los vínculos que se establecen son *relacionales*, esto es, dependen tanto de sus razones internas como externas, y exponen una forma de coexistencia. En el diseño de la ciudad converge una arquitectura que asume dicho *proyecto político* - contingente, implicado en el medio - y otras formas de urbanización que distribuyen una estrategia económica y cultural - no necesariamente contingente - sobre el medio. Es posible leer en ello, la diferencia entre esta forma de *polis* y

15 Arendt H., 1993. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil. Barcelona, Paidós, (primera edición 1951).

16 Ockman, J. & Lahiji, N., 2014. *Architecture against the post-political : essays in reclaiming the critical project*, New York: Routledge, Taylor p2. Se refieren a la suspensión de lo político en lo que han llamado periodo pos-político, conceptualizado por S. Žizek, Rancière. El texto se presenta como un reto a la dominación hegemónica de los críticos de arquitectura liberales que construyen una ideología sobre la arquitectura despolitizada.

*urbs*¹⁷. La polis es el lugar definido por un recinto, con una ley compartida - un *nomos*.¹⁸ Lo *político*, derivado del concepto de *polis* en Aristóteles¹⁹, es una comunidad que se organiza en base a unas normas o conjunto de leyes (K. Schmitt, H. Arendt y Cacciari²⁰), y que se instala en el territorio. La *polis* y lo político definen la gestión de una comunidad - habitualmente dentro de un recinto-, a través de dos procedimientos o *techné*: uno, la *técnica política*, que se ocupa de la toma de decisiones para el bien común, y otro, la *técnica económica*, que se ocupa de las decisiones para el bien de la casa-oikos - privado.

La *urbs* romana, recuerda Aureli, no parte necesariamente de una comunidad sino que se proyecta sobre el territorio, para la organización de sus recursos y a través de las infraestructuras. El *gobierno de la polis* en H. Arendt, está ceñido a un conjunto de reglas, *nomos*, que se contrastan y quedan esencialmente recogidas como *inmutables y trascendentes*; el gobierno de la *urbs* se traduce en la aplicación de leyes, que es una construcción política, y una *civitas*, una decisión de una comunidad a vivir según unas leyes o reglas. Ambas, *urbs* y *civitas*, se superponen en la ciudad contemporánea.

Desde este enfoque, frente a una lógica de urbanización, que propone, como la infraestructura estratégica, un sistema de leyes que determina un territorio y sus recursos, y se proyecta en base a un fin último no necesariamente contingente; asimilaríamos la arquitectura como disposición a aquellas que proyectan un lugar cuyas contingencias se reconocen; un lugar de bordes permeables negociables y ocupables, dentro del que se produce un consenso de la forma ‘polis’ política.

Las formas de gobierno quedan determinadas espacialmente por el proyecto urbano. Aureli sostiene que es posible reconocer proyectos donde coexiste la arquitectura y la urbanización. Casos como el Plan Cerdá(1867), el *Hochhausstadt* (1924) y *Principles of Planning de Hilbersheimer* (1944), representan paradigmas de la urbanización, mientras la *No Stop City* (1969, Archizoom)²¹, y estrategias como *The City of the Captive Globe* (R. Koolhaas 1972)²², serían paradigmas del proyecto de arquitectura que formailza dicha urbanización. El collage compuesto y dibujado por M. Vriesendorp, en cuyas manzanas se desarrolla la *batalla urbana de la historia*, deja en el centro un vacío, una metáfora del sentido de la ciudad, la naturaleza global incorporada y urbanizada. Este “*dry archipelago*” (“*archipiélago seco*”) que aísla multitud de bloques donde es posible desarrollar toda una ideología presentada a través de la arquitectura- diseños conocidos de Le Corbuiser, Mies, Dalí o Lenidov - que ilustran la idea de *gestión* necesaria, que según Koolhaas, caracteriza la metrópolis contemporánea. Son proyectos donde la urbanización y la estrategia son infinitas y genéricas, la arquitectura rellena las manzanas, como resquicio de memoria de referencias ordenadas según esta cuadrícula seca.

17 Aureli, P.V., 2011. “*Toward the archipiélago. Defining the Political and the Formal in Architecture*.” En Aureli, P.V., 2011. *The possibility of an absolute architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press. P.1-46.

18 Arendt recoge la trascendencia de este lugar así entendido: “el *nomos* limita acciones y las previene de traspasar a lo impredecible, a un sistema de relaciones en constante expansión, y haciéndolo, transformando cada acción en un hecho cuya grandeza está en su capacidad de trascender, por lo que puede ser recordado y preservado”. Arendt, H. & Kohn, J., 2008. La promesa de la política, Barcelona, [etc.]: Paidós. Referido por P.V. Aureli en *The possibility of an Absolute Architecture* (2011). P.5.

19 Ver en Aristóteles, trad. Azcárate, P., 1980 .La Política. Madrid, Espasa Calpe.

20 También Cacciari desarrolla la idea de *nomos* y *crisis* en Cacciari, M., 2001. *Geofilosofía de Europa*, Madrid : Alderabán

21 Sobre ello, Branzi, A., 2006. *No-stop city : Archizoom associati*, Orléans : HXK.

22 Sobre ello, Mastrigli, G. 2013 “*Rem Koolhaas and the Bourgeois Myth of New York*” (Gabriele - 2013) en San Rocco n.8, *What’s wrong with the primitive hut?* Ed.Matteo Chidoni. También aquí se desarrolla la idea de “norma”.

Poco más tarde, O. M. Ungers hace explícita una lógica proyectual que delimita o demarca áreas de actuación dentro de la ciudad - *ciudades dentro de ciudades* (*The city in the city*, 1977²³) - para el proyecto en *Berlin Green Archipiélago*, cuyos principios explicitados en el manifiesto en 1977, enuncian espacialmente la propuesta que veíamos en Sennet: la necesaria proximidad a la naturaleza, la restauración del tejido urbano, de su historia, de sus diferencias poblacionales, de forma que se reúnen para hacer una ciudad “*más pequeña*”, más compleja y equipada. El diseño de singularidades dentro de una red de situaciones que se “*componen*”, “*city in the city*”, un archipiélago de islas donde hay un proyecto de arquitectura y el resto queda al margen del control. Sólo dentro de cada *isla*, y en base a unas normas, sería posible una polis, una relación política entre espacio y habitantes.

CONCEPTO DE RECINTO.

El recinto se conceptualiza como un espacio de borde permeable que permite establecer una relación de transferencia e interacción entre el proyecto y el contexto donde se construye. Como hemos visto en Sennet un recinto es una frontera que no aísla, sino que establece espacios de interacción. Es un espacio activo, de intercambio constante con el contexto que lo rodea.

Físicamente el proyecto define un espacio cuyo contorno no es continuo. Los espacios de acceso y tránsito se diversifican, las plantas a cota de la ciudad se dilatan. Se disponen pórticos o marquesinas ponderando algunos frentes, se incorporan calles, rampas e incluso estacionamientos en espacios semi-exterieiros. Las cubiertas como espacios de uso, incorporan y se incorporan al paisaje.

La propuesta política del *recinto* es, como describe Serres, un marco de normas y acuerdos en común dentro de un espacio de confrontación e intercambio donde coexisten las diferencias, atadas como con cuerdas, que entretejen, se anudan o se tensan.

Dentro del *recinto* se da una hibridación programática indiferenciada. El soporte definido en el recinto alberga usos, no funciones determinadas por formas ni viceversa. El conjunto de relaciones espaciales se instituye en un paradigma en sí, como edificio híbrido²⁴. La determinación técnica y la cualificación infraestructural permite no determinar una función unívocamente y no estar necesariamente programada; y las instalaciones y los elementos materiales que definen el espacio puede ser consolidadas, completadas, ampliadas o desmanteladas. La hibridación de programas es posible por un desarrollo espacial de la sección, cuya articulación de espacios se da frecuentemente en forma de paisaje horizontal, con leves topografías, que contrasta con aquellos edificios de usos densos y apilados en altura que reconocía Koolhaas en Manhattan.

23 Sobre ello el manifiesto de *City Within the City* y las versiones redactadas por el equipo de Mathias Ungers, Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff y Arthur Ovasa, Ungers, O.M. et al., 2013. *The city in the city : Berlin a green archipelago*, Zürich : Lars Müller Publishers.

24 El edificio híbrido es un paradigma que coexiste en las décadas a estudio, cuya genealogía explícita se puede encontrar en las descripciones programáticas de Banham en *Megastructure. Urban futures of the recent past* (1963). en Koolhaas en *Delirius New York* (1978) como diferenciación entre *mixed-used* y *social condenser*, en el estudio del Down Town Athletic Club (1930 Starret & Van Vleck), en Nueva York, en el texto de J.Fenton, Pamphlet Architecture 11:Hybrid Buildings (1985), Ábalos y Herrerros en *Hybrids* y en “*Técnicas*.” (1992) y en *Made in Tokyo: Guide Book*(2001) de J. Kuroda, M.Kajijima y Y.Tsukamoto Este paradigma edilicio está presente con continuidad, ponderando en él un valor de cohesión social, tipológico, programático y ecológico. Los proyectos que asumen cualquier programa mediante su ocupación, apropiación o compleción dentro de un recinto suponen un referente presente en estas décadas que acompaña a la idea de disposición, la lógica de cohesión no está “normalizada” o reglada, como en edificaciones de formas colectivas de cohabitación o como en las edificaciones comerciales. Al tratarse de equipamientos y servicios, se asume un sujeto dentro de estos recintos espectador, actor o coproductor.

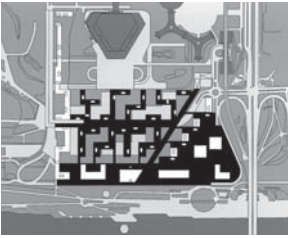
El concepto de *recinto* implica reconocer desde el proyecto un ámbito limitado sobre el que se propone una lógica espacial y relacional subjetiva. Ideas de patrón espacial, homogeneización, equilibrio o integración se desplazan a favor de hacer posible la heterogeneidad, la relatividad y también la diferenciación que por acumulación se hace indiferente. La lógica de interacción no es universal o desplegable en todas direcciones, existe una cohesión interna que caracteriza ese ámbito frente al entorno circundante, y esta cohesión queda delimitada por el contorno permeable.

El proyecto de recinto es reconocible como superficie o plano de soporte y de movimiento indiferenciado; las dimensiones y escalas son extensas, y se producen ámbitos de concentración o de mayor densificación dentro de este perímetro. Las relaciones que se establecen en este espacio son *topológicas*, no quedan determinadas por una geometría o composición previas, sino por relaciones entre espacios que se proponen como lugares de relación y de tránsito. Recordamos aquí la descripción de topología de Smithson que reco ge Banham: “*su observación personal en los lugares reales lo convencieron de que los griegos no usaron sistemas de proporciones o dispositivos geométricos en su planeamiento, sino que habrían procedido de una manera análoga a la de su proyecto para la Universidad de Sheffield, con distintos edificios situados de la forma más conveniente, orientados según ciertos ritos y topológicamente relacionados por ‘rutas’ conectoras*”²⁵.

En resumen, la herramienta de proyecto que caracterizamos como *recinto*, se asimila al proyecto de lo urbano como *polis*, como conjunto cohesionado por las relaciones entre sus partes, frente a la imagen de lo urbano como *urbs*, como sistema urbanizador y gestor del territorio. Si la condición urbana se delimita, es posible establecer unas leyes no necesariamente homogeneizadoras e integradoras, como advertía R. Sennet, sino lazos consensuados y contingentes, como evoca Serres.

El concepto de recinto es reconocible ya en proyectos urbanos del inicio de la década de los noventa desarrollados por los arquitectos que aquí se estudian. Proyectos que siendo urbanos, su definición parte de una disposición arquitectónica.

La propuesta urbana de A. Krischanitz, O. Steidle y Herzog & De Meuron para Pilotengasse Siedlung (1987-1992) en Viena, ilustra mediante la traza formal de cohesión que propone la idea de “recinto” urbano. Se trata de una actuación de unas doscientas viviendas en la periferia norte de Viena donde es claramente apreciable la diferencia en cuanto a idea de recinto respecto a los conocidos antecedentes residenciales de la Viena Roja²⁶ desarrollada desde 1924 a 1934 por el Ayuntamiento socialdemócrata²⁷, cuyo ejemplo más paradigmático, el Karl Marx Hof (1926-1930) de Karl Ehn, ilustra la idea de “*superbloque*” que construye un perímetro físico de viviendas con equipamientos en el interior. Por el contrario, Pilotengaasse Siedlung supone un importante cambio de lógica de proyecto y de estrategia donde es posible ilustrar la idea de recinto que

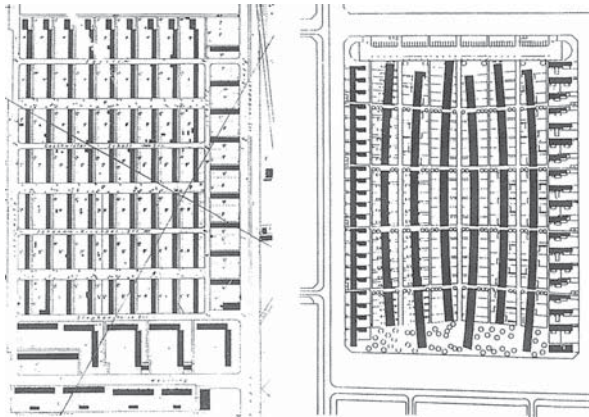


Adolf Krischanitz, Heinz Neumann, Masterplan Margarethe Cufer, Hans Hollein, Hermann Czech, Arata Isozaki, Roman Delugan, Gustav Peichl, Michael Loudon, Wilhelm Holzbauer 1992-1999, Donau-City Masterplan

25 En Banham, R., 1966, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* New York: The Reinhold publishing Corp., p. 89. La relación topológica que describía para la arquitectura griega de P. Smithson, - cuyos estudios en Grecia se presentan en un ciclo de charlas en 1959 y se publican después en Journal of the Architectural Association en Londres. Theo Crosby reúne en Uppercase (1960) n°3 esta experiencia y lo recoge en el libro Urban Structuring,

26 Beigel, F. & Christou, P., 2002. *Ábalos & Herrerros.2G Revista Internacional de Arquitectura. no22*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL

27 Durante ese periodo se realizaron casi cuatrocientos bloques comunales de viviendas “Wiener Gemeindebauten” con guarderías, bibliotecas, clínicas médicas, teatros, tiendas cooperativas y otras instalaciones públicas.



Krischanitz, A., et. al. 1987-92. Pilotengasse Siedlung. Urbanización Prevista.

Herzog & De Meuron, 1987 Pilotengasse Siedlung. Croquis.

se desarrolla en las décadas de cambio de siglo: baja densidad, seriación levemente pautada y significativa del espacio interior. El recinto pasa de ser una configuración formal y física, a una forma de cohesión conceptual.

La propuesta se desarrolla poco después de la inauguración del centro de congresos Austrian Centre (1987) tras la revisión de Planes como Donau City, proyecto de infraestructuras (hidrografía del Danubio) y planificación estructuralista de la UNO-City (J.Staber, 1979) iniciado en 1967. Krischanitz y Neumann (1992-1999) ganan el Master Plan del distrito multifuncional - inicialmente oficinas, comercio, viviendas, colegio y guarderías, en los que participan M. Cufer, H. Hollein, H. Czech, A. Isozaki, R. Delugan, G. Peichl, M. Loudon, W. Holzbauer - determinado por una distribución de espacios peatonales, de circulación y de servicios en diferentes niveles, en una superposición de usos propia de Hilbersheimer, - como referencian los críticos del momento²⁸ - en una traza cruzada de tramas que Kristchanitz utiliza como patrón formal para su diseño.

Frente a estos antecedentes, en Pilotengasse - con la incorporación de Herzog & De Meuron y Steidle y el trabajo con los artistas Helmut Federle y Oskar Putz-, se propone sustituir la urbanización prevista por un proyecto cuya forma y disposición propone la cohesión interna que caracteriza el recinto. Viviendas aisladas al Norte y Sur, que flanquean el conjunto en hilera, alineados en forma curva en torno a un centro imaginario, cuyo desplazamiento relativo hace fluir el espacio a la vez que lo contiene en coherencia espacial y escala. La propuesta, aún entre una lógica compositiva y retórica formal continua en la obra de A. Krischanitz y el racionalismo de Steidle, avizora ya en la hilera de Herzog y De Meuron la eliminación del lenguaje donde apenas por las escaleras se hace perceptible la unidad de vivienda. D. Steiner narra cómo surgió el proyecto en la visita y discusión de los convocados, todos asumen en el momento de proyecto su condición plana, ordinaria, sin referencias, y proponen desde una fascinación por el realismo sucio, "como los coches en un parking de discoteca nocturna"²⁹. El proyecto dispone una pauta

28 Ulama, M. 1997, *Die Zeit der Träume ist vorbei* Spectrum 14.06.1997 entre otros.

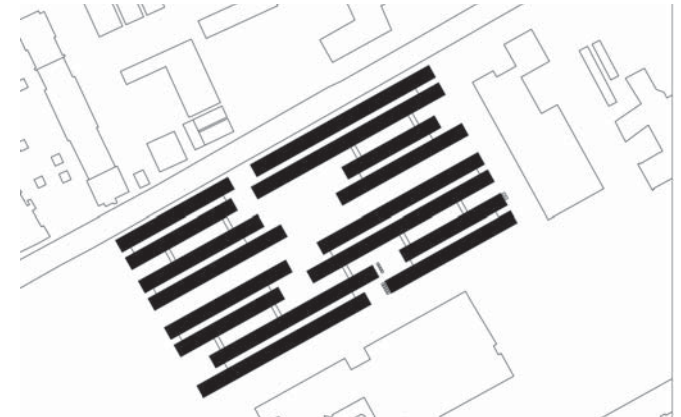
29 Steiner, D., 2017. *Steiner's Diary: On Architecture since 1959* / y Dietmar Steiner (Author), Kunstuniversität Linz (Editor), p.136-139



Riegler Riewe, 2009, Museum Polnische Geschichte.



Riegler Riewe, 1994, ILETUG. Maqueta.



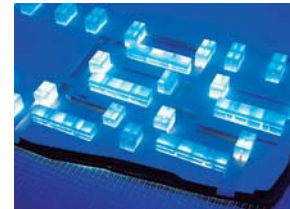
Riegler Riewe, 1994, ILETUG. Plano de situación

de cohesión interna que se despliega hasta los bordes, definiendo el recinto de forma permeable hacia la periferia donde se instala.

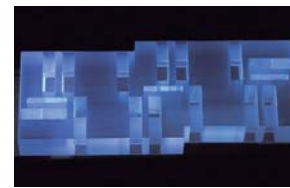
Casi simultáneamente, los arquitectos Riegler Riewe proponen en Leoben, Styria hacia 1988 una estructura de viviendas asociadas a un patrón, cuya maqueta ilustra la materialización de una pauta reglada de viviendas que se unen en las terrazas; propuesta que se desarrolla posteriormente en las viviendas llamadas Casa Nostra en Graz (concursadas en 1988 y construidas en 1992).



Riegler & Riewe, 1988, Wohnbebauung, Viviendas Leoben, Steiermark



Riegler Riewe 1997 Concurso Schewering Meklenburg, Vorpommern.



Riegler Riewe 1998 Viviendas IBA 99 Karow-Teichberg Berlin

R. Riewe cita a Marc Augé³⁰ y las consecuencias de la por él llamada *sobre-modernidad*, que genera no lugares, espacios ajenos a los lugares de la memoria, sin identidad, pero donde otra urbanidad se hace posible. El proyecto para el edificio de la IBA de Berlin (1997-1998) junto a B. van Berkel, Heide, Beckerath, Alberts y Hascher&Jehle, propone la transformación del lugar, en este caso a través de una masa de arbolado. Esta trama verde se propone primero para generar un espacio sin referencias identitarias, y luego se ofrece al habitante la posibilidad de transformarlo al apropiárselo mediante el uso residencial, desde unas viviendas cuya disposición propone la coexistencia de espacio público y privado sin gradiente entre ellos: los patios son públicos y muestran una relación lleno-vacío inmediata sin transiciones.

Estos mismos arquitectos, en el Instituto de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz (1993-2001), desarrollan e incorporan la condición de recinto urbano desde el proyecto

30 Riewe, R. "Tetra pak o la arquitectura como telón de fondo" en Guttman, E., Allison, P. & Lootsma, B., 2004. *Riegler Riewe.2G Revista Internacional de Arquitectura*. no31, Barcelona: Gustavo Gili, pag 125 Riewe cita a Augé. „La oposición entre un lugar y un no lugar depende de la oposición entre lugar y espacio (...). Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional o histórico, un espacio no puede definirse como espacio de identidad, relacional o histórico podrá definirse como no-lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no-lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que contrariamente a la modernidad baudelairiana, no integran lugares antiguos: éstos, catalogados, registrados y promovidos a la categoría de 'lugares de la memoria', ocupan allí un lugar circunscrito y específico", en Augé, M.2002, *Los no lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, p. 83.

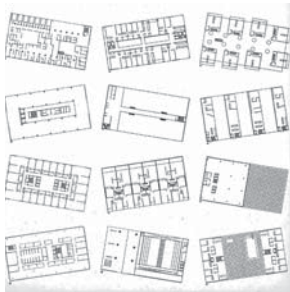
edilicio, donde el edificio evita presentarse objetualmente como pieza inserta en un campus y propone un conjunto de redes de conexiones y espacios interiores y exteriores diferenciados y articulados en distintos niveles. Mientras el concurso demandaba un único edificio y un desarrollo previsiblemente en altura, el proyecto de Riegler Riewe propone una estrategia de dieciséis piezas separadas por espacios calle, conectados por pasos y plazas, interiores y exteriores, entre fachadas de hormigón visto y huecos que apenas describe las tres plantas que la conforman. La secuencia de llenos y vacíos cada seis metros y los recorridos transversales a través de las cuatro piezas finalmente construidas, consolidan una cohesión de espacios que presentan dimensiones similares: se trata de 'espacios-paisaje' de escala media, con condiciones ambientales tanto interiores como exteriores, que promueven el encuentro. Riegler Riewe aluden a esta estrategia en proceso como lógica de proyecto, en cualquier escala y uso: *"Independientemente de si tratarnos con urbanismo o con un material, nuestra actitud es siempre la misma: el tema no es la búsqueda de una forma ni de un programa; sino, más bien, encontrar una estrategia. Se trata de encontrar cómo ver y reaccionar ante algo. Un "encuentro directo" o "el proyecto es el proceso"*³¹.

Así, mediante una seriación de volúmenes discontinuos y desencontrados que ocupa toda la superficie de parcela disponible, se organiza un recinto cuyos bordes se construyen en la medida en que la tensión entre las piezas que conforman calles interiores y exteriores de fachadas enfrentadas deja de estar presente; el paisaje generado por volúmenes y sombras cesa. Los testers y pasarelas acometen en medio de la secuencias de elementos desordenados en fachada - cuya posición desvincula cualquier relación literal del exterior e interior-. Se asume que la ley que acompañaba a este trozo de ciudad cesa asimismo, y convoca al paseante o al ciclista a continuar su tránsito dentro de los espacios dispuestos. El proyecto es en definitiva, una representación - ahora organizada - de lo urbano tal y como se da en las periferias ordinarias coetáneas; donde el borde se construye cuando desaparece la cohesión pero no queda delimitado. Al mismo tiempo, el espacio contenido en el recinto es la proyección de la ciudad que se desea, que re-nuncia la ciudad existente y trabajando sobre ella, se proyecta lo urbano como lugar de encuentro donde huecos, pasos cruzados y espacios de reunión se asoman.

La condición de *recinto* es también perceptible en la propuesta de Ábalos y Herreros, junto a César Azcárate y Francisco Mangado, para el concurso de la Ordenación residencial y terciaria del área de Abandoibarra (1994), en la Ría de Bilbao, que señalan como "punto de inflexión" en su trayectoria. La condición de recinto urbano nace en el proyecto de Ábalos & Herreros a través de la generación de un soporte sobre el que se disponen con una geometría experimental, volúmenes genéricos con múltiples desarrollos programáticos; un recinto cuya arquitectura se pauta, y que será determinado en un proceso de ocupación futura. La aprehensión del lugar y trascendencia de la intervención se mide mediante la comparación³² a escala con otros espacios isla (Isla de Roda en el Nilo, Isla Roosevelt en East River Nueva York, Isla Tiberina e Roma, Isla Noorderireland en Rotterdam, Isla de los Museos en el Spree, Isla de Saint Louise en el Sena). Este proyecto para Bilbao evita la idea de megaestructura y propone *"pensar una sistemática, fabricar condiciones, reglas de juego para que la arquitectura pueda producirse (...) En la consecución de su carácter público, el proyecto usa como instrumentos de proyecto la topografía y la escala - la*



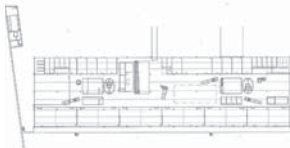
Ábalos & Herreros, F.Mangado y C. Azcárate,1994, Concurso de la Ordenación Residencial y Terciaria del área de Abandoibarra Ría de Bilbao.maqueta 0



Ábalos & Herreros, F. Mangado y C. Azcárate,1994, Concurso de la Ordenación Residencial y Terciaria del área de Abandoibarra Ría de Bilbao. Tipologías heredadas y transformadas.



Hondelatte, J. 1988-90 Extension Tribunal Instancia Gral. y Escuela de Magistratura Planta 0. Burdeos



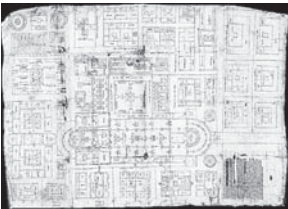
Hondelatte, J., 1997, Ecole D'architecture. Planta 1. Compiègne



Ábalos & Herreros, 1996, PRUV. Planta



Lacaton & Vassal, 2009, ENSAN Planta



Monasterio de Sant Gallen 829 Dibujo tinta roja sobre pergamino encargado Abad Gozbert.

*fragmentación, miniaturización e hipersignificación-, en un intento de dotar a los proyectos de una genealogía en el interior de su fugacidad: la introducción del tiempo en el espacio vectorial"*³³.

La propuesta se resume en la construcción de un basamento que se extiende en todo el área central de la isla y queda dividido por uno de los puentes que conectan con la ciudad. Sobre este basamento se disponen más de treinta volúmenes de unos siete niveles más y tres esbeltas torres, acompañadas de un catálogo de diferentes distribuciones que pueden contenerse en los prismas translúcidos de la maqueta. La disposición de las piezas deja entre ellas un espacio vacío que pauta y organiza el proyecto hasta el límite de la isla. *"Este proyecto es para nosotros un punto de inflexión (...) evita lenguajes, métodos o figuras heredadas, basados bien en lo armónico en la búsqueda de lo unitario, o bien en lo contrario, en la búsqueda de los inarmónico a modo de reflejo de la imposibilidad del orden"*³⁴.

Pero donde la condición de recinto adquiere una dimensión territorial y paisajística es en la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos de Valdemingómez (1996-1999). En medio de la extrañeza que confiere la periferia sureste de Madrid, Ábalos & Herreros enuncian este territorio como posible área de impunidad; área de oportunidades para desarrollar actividades libres de ataduras respecto a jerarquías, centros o figuras retóricas, oportunidades y programas - por re-diseñar en gran parte-, en los que desarrollar modos y prácticas que construyen el nomos de impunidad de este territorio: *"las áreas de impunidad son precisamente lugares en los que se produce de forma excepcional esa condición ambigua cuya definición como espacios públicos naturales es imprecisa"*³⁵. Para trabajar en esta área, el proyecto redefine el máximo posible de estratos que conforman el territorio y sus leyes. La topografía que deviene de los vertidos de residuos y su desgasificación, se reutilizan y transforman procesualmente en un parque; la movilidad y accesibilidad desarrollada a partir de la necesaria entrada y salida de residuos y reciclajes y con ello la positividad y reciclaje del propio territorio, para hacer posible o viabilizar un desarrollo estratégico metropolitano: el desarrollo urbanístico al sureste de Madrid, sobredimensionado y de proceso cuestionable como Hans Haacke denuncia en la Exposición Castillos en el Aire (2012, MCARS), que recorreremos más adelante.

La condición de recinto aislado en el edificio para la Planta de Reciclaje tiene además una condición escenográfica, un escenario de exhibición de la cultura contemporánea: como de embocadura de escena o sala de exposición en la que se sumerge al visitante, donde la arquitectura enmarca el tiempo de lo que allí está aconteciendo.

RECINTO EDIFICIO, MÍNIMA EXPRESIÓN DISPOSICIONES INTERIORES.

La herramienta de proyecto *recinto* define una condición urbana en un proyecto de gran escala sobre un soporte habitualmente de periferia, un territorio en tránsito de lo rural a lo urbano que el proyecto re-nuncia y enfoca.

El concepto de recinto que contiene una serie de características abiertas pero cohesionadas es identificable también como estrategia de proyecto en un edificio de menor escala. Lo reconocemos

31 Riewe, R. 2004 op. Cit. pag 131

32 Comparación de proyectos que también se desarrolla paraPRRUV que a escala, se compara con Hyde Park en Londres, La Villette en París, Central Park en Nueva York, Club de Campo Villa parque Rey Juan Carlos I, El Retiro de Madrid.

33 Ábalos Vázquez, I. & Herreros Guerra, J., 1997. *Áreas de impunidad: = Areas of impunity*, Barcelona : Actar, D.L. 1997.p.229
34 Ábalos, I. & Herreros, J., 1997. Op. Cit. P.235

35 Abalos, I. & Herreros, J. 2002, "Una nueva naturalidad (7 micromanifiestos)" En Beigel, F. & Christou, P., 2002. *Ábalos & Herreros.2G Revista Internacional de Arquitectura. no22*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL.p. 28

así en las casas patio de Mies van der Rohe, pero también en proyectos como el Crown Hall (1956) del IIT, pabellón que encerraba un espacio de 120x122 pies de superficie y 220 pies de altura, para Escuela de Arquitectura. Si bien frecuentemente se dan referencias a él como edificio transparente, en la línea de Toronto Dominion Center (1963-69) o la Neue National Galerie (1962-1967), el Edificio del Campus del IIT encierra con un cristal lechoso en ingentes carpinterías hasta media altura todo su perímetro. Aunque la cubierta flota sobre el vacío que construye el tramo superior de carpinterías con vidrio transparentes, el edificio establece una clara relación de segregación con el exterior, que ha sido interpretada³⁶ como una forma de preservación de la formación de arquitectura, tanto de las bases de formación *bauhausianas* en el subsuelo, como de la planta contenida en el nivel sobre el campus. Dentro de este recinto toda disposición es posible.

Se ha referido ya como pre-disposición la recuperación e interpretación de estos antecedentes como modernidad reflexiva. Se trata de una lectura de recinto, como edificio que encierra una condición urbana, arquetipo que es posible seguir en distintas re-elaboraciones, como en la arquitectura moderna de los arquitectos paulistas³⁷ y en cierta arquitectura japonesa como la de T. Ito y posteriormente en la esencialidad de K.Seijima, donde el recinto delimita un espacio interior, que presenta y escenifica un espacio público.

Durante la última década del siglo XX, en Europa, distintos proyectos exploran las posibilidades de una envolvente que encierra un vacío, adquiriendo dicha envolvente un intento de argumento proyectual. Los Almacenes Ricola en Laufen (1986-88) y en Mulhouse (1992-93) o la Central de Señales ferroviaria en Basilea, de Herzog & De Meuron, son casos, en este sentido, paradigmáticos.

Es posible reconocer como antecedente del trabajo de Lacaton & Vassal la obra de Jacques Hondelatte, en particular la *Extensions Du Tribunal De Grande Instance De l'École Nationale De La Magistrature* (1988-1990) en Burdeos. Este edificio que completa una manzana en un sector triangular, dispone piezas “sueltas” en el interior, despachos, salas de reunión, escaleras y demás equipamientos, como si de un solar que se coloniza tan sólo por estas piezas se tratara. El sofisticado desarrollo técnico de la fachada de vidrio vincula esta obra con la lógica *high tech* coetánea, pero es la disposición en planta la que sienta las bases de una forma de disponer piezas sueltas de equipamiento sobre una planta libre. También en la Escuela de Arquitectura de Compiègne (1997), proyecto en la que colaboran Lacaton & Vassal, se disponen piezas en planta y se establecen dentro de un recinto una condiciones de programas sin determinar. Este proyecto antecede a la Escuela de Arquitectura de Nantes de Lacaton & Vassal, donde la envolvente recorre el perímetro de la parcela y encierra en el interior un espacio de tránsito donde de nuevo aparecen como islas pequeños entornos cualificados o equipados para diversos usos, espacio soporte que se percibe con connotaciones de carácter infraestructural y urbano³⁸. Si bien el concurso no lo determinaba, Lacaton & Vassal se ciernen al perímetro de la parcela tensando en planta baja un cerramiento de vidrio y policarbonato, que abre y cierra en grandes paños este espacio, para dar salida directamente al exterior al auditorio, la sala de maquetas, la rampa y algunos despachos.

36 Coll-Barreu, J., 2010. *El Crown Hall no es transparente. Mies van der Rohe y el recinto inexpugnable*. RA Revista de Arquitectura, 12, pp.119-132.

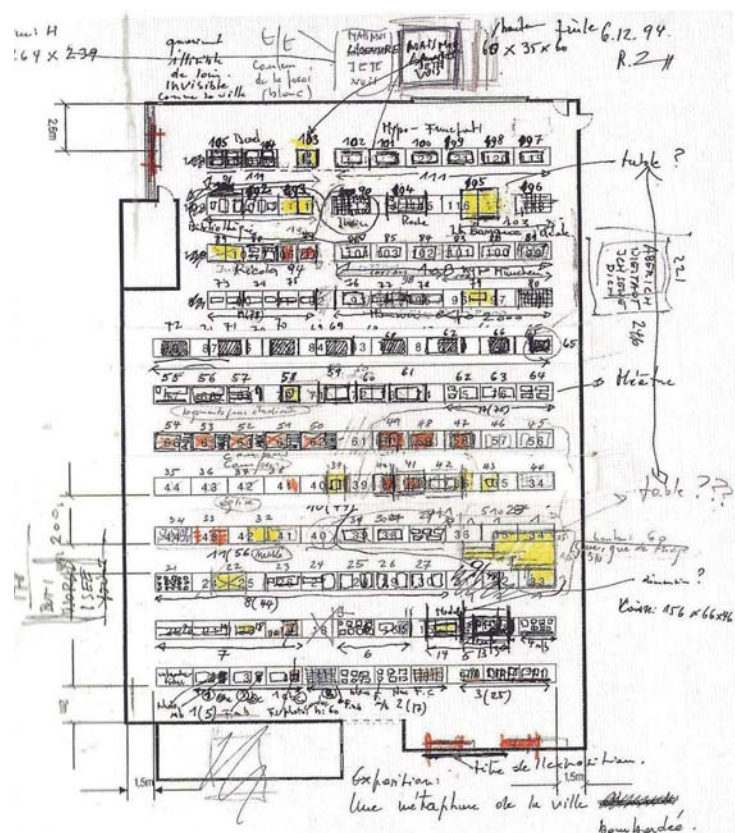
37 Ver artículo de Frampton, “Vilanova Artigas y la Escuela de Sao Paulo” en Frampton, K. & Wisnik, G., 2010. João Vilanova Artigas, Barcelona : Gustavo Gili.p. 4-10.

38 Philip Ursprung en referencia al proyecto de recuperación de las industrias del TONI Areal (Zurich, 2013-15, EM2N) describe un estadio evolucionado de esta disposición como *urbanismo interior*, que se aplica en la lógica de recuperación de edificios y áreas industriales la inversión pública privada propone garantizar su uso. El proyecto describe los espacios pensados como espacio público y urbanos: *boulevard, calle, plaza....*

La condición de “calle” asciende hasta la cubierta mediante una rampa continua y asfaltada. En el nivel +1 se sitúa el parking de coches, y conforme se asciende, diferentes terrazas acompañan a esta infraestructura que envuelve al edificio. El recinto interior no sólo se separa sutilmente del exterior, como veíamos en Mies, o sofisticadamente como en algunas arquitecturas suizas, sino que dispone un elemento de infraestructura urbana que propone la hibridación, de la condición urbana en todos los niveles de este recinto, sin la segregación en sección que había descrito Koolhaas en los rascacielos de Manhattan. Como es conocido, en la escuela de Nantes se propone que los espacios se densifiquen según se requiera por necesidades académicas, y según se acuerde entre los distintos implicados (institución, personal académico docentes y estudiante).

La herramienta de proyecto que hemos descrito como *disposición de un recinto* implica reconocer un lugar cuyas contingencias se asumen y el proyecto delimita. En áreas periféricas y reconociendo determinadas pre-existencias, este borde es permeable y establece en el interior unos vínculos y cohesiones entre el espacio y la arquitectura que podemos identificar como “urbano”, condición que se convoca a re-enunciar contemporáneamente dentro del recinto dispuesto. Cuando se trata de un contorno edilicio, los materiales ensamblados negocian el exterior y el interior, relación que se invierte con sencillez. El proyecto dispone un recinto donde se convoca al sujeto a completar e intervenir las normas y acuerdos propuestos.

4.2. DISPOSICIÓN COMO PAUTA



Herzog & De Meuron, Zaugg, R. 1995. Esquema de trabajo montaje de exposición Herzog & De Meuron Centro Georges Pompidou

Gursky, A. 1995. Fotografía de la Exposición Herzog & De Meuron Centre Georges Pompidou

El proyecto de arquitectura como disposición se organiza mediante una pauta donde es posible reconocer tanto sus normas o reglas como sus alteraciones. Esta pauta subyace en la genealogía del proyecto tal cual es y supone la eliminación de lenguaje y de un diseño cuya composición elude referencias anteriores o vinculadas al contexto. Mientras la pauta establece una escala de relación entre los espacios y los sujetos - usuarios-, la técnica de proyecto hace inteligible y apropiable esa organización.

HERZOG & DE MEURON EN EL POMPIDOU

En 1995 el artista, comisario y diseñador de exposiciones Remy Zaugg es convocado por el Centro Pompidou para proyectar la muestra sobre los arquitectos Herzog & De Meuron. La exposición presenta una disposición de tableros sobre caballetes a modo de mesas sobre las que se colocan planos, croquis, fotografías y montajes. En doce líneas paralelas colocadas cada dos metros, se dejan algunos espacios para el paso y alguno de los tableros disminuye la altura para conseguir que la maqueta que se apoya sobre él apenas sobresalga de la seriación. Las maquetas no son esculturas, son una herramienta más del proceso de proyecto.

Esta instalación supuso la demolición de las particiones y techos existentes anteriormente, hasta conseguir un espacio rectangular vacío de unos veintiséis por diecinueve metros, donde suspender del forjado a apenas tres metros del suelo, una serie de líneas de tubos fluorescentes que, dispuestas cada metro, ilumina de forma homogénea todo el espacio. "Aparte de los tubos fluorescentes, los tableros y los caballetes al entrar no hay mucho que ver"³⁹, sólo algunas maquetas emergen suscitando una presencia singular casi imperceptible. Hay que aproximarse e inclinarse sobre cada mesa para fijar la atención e interactuar con el material que se presenta, "una exposición de arquitectura se monta en realidad con material de desecho"⁴⁰.

En la conversación de R. Zaugg con Herzog & De Meuron se discute sobre la vinculación tanto del arte como de la arquitectura con la ideación de una exposición, y coinciden en que se trata de una obra de extraordinaria dificultad pero no tan excepcional dentro de la práctica habitual. Tanto Zaugg como Herzog & De Meuron comentan estar redefiniendo sus prácticas, y Zaugg publica, casi a modo de manifiesto, la carta dirigida a Dominique Bozo, director del Centro Pompidou, en la que resume una extensa crítica al museo como "máquina de hacer entretenida la obra de arte, una atracción turística más dentro de la industria cultural"⁴¹. Zaugg apela a un mayor compromiso con la misión cultural y pedagógica que se le presume al museo, y resume su posición como "una exposición es hacer posible un lugar de encuentro"⁴².

La disposición en soportes alineados se presenta dentro de este recinto como una pauta que no está dictada para un único recorrido o secuencia lineal, hay pasos transversales que permiten un recorrido libre en toda la sala. En la exposición finalmente dispuesta por R. Zaugg y Herzog & De Meuron, estos espacios "no están pensados para generar desorden, las filas orientadas desde el

39 Zaugg, R., 1996. *Herzog and De Meuron : an exhibition*, Stuttgart: Cantz. p.68

40 Zaugg, R., 1996. Op. Cit p.64

41 Zaugg, R., 1996. Op. Cit p.78

42 Zaugg, R., 1996. Op. Cit p.75

frente al fondo confieren a cada punto de la exposición un orden espacial permitiendo al visitante encontrar su orientación en todo momento⁴³”.

En la arquitectura como disposición, la pauta subyacente organiza el espacio y permite al sujeto incorporarse a ella. Como herramienta de proyecto, la pauta supone visualizar y desvelar el encuentro entre el pensamiento - arbitrariedades, singularidades y subjetividades - y lo material - concreción y objetualidad-, como contingencia técnica que conforma el espacio. En este sentido, la exposición de Herzog & De Meuron ilustra la “pauta” como concepto y también como herramienta e instrumento de proyecto.

PAUTA Y LIBRE MOVIMIENTO.

Conceptualmente, la idea de pauta supone reconocer para el proyecto que en todo espacio subyace una trama u organización a partir de la cual éste se desarrolla y se materializa mediante una lógica técnica y constructiva. Físicamente, como si de guías o tutores vegetales se tratase, la pauta se traduce en una relación de superficies para el libre movimiento y elementos puntuales, discretos (o discretizables) que se insertan en el espacio continuo. I. Ábalos, en la recopilación de textos *Naturaleza y artificio*⁴⁴. afirma que “*el arquitecto y el jardinero aparecen como constructores de procesos que guían mediante el uso de ciertos conocimiento técnicos, pero no conforman objetos cerrados estáticos*”⁴⁵. Desde una mirada empirista, y una sensibilidad medioambiental más cercana a la vida cotidiana, Ábalos re-construye principios culturales y estéticos identificados en el ideal del pintoresquismo y fundamenta un nuevo modo de hacer del arquitecto.

Se trata de una práctica similar a la ensayada en el Land Art y en el Arte Proceso, un modo de operar común a las prácticas postminimalistas, como describen R. Krauss, H. Foster y L. Lippard, entre otros. Éstas comparten la idea de pauta y de proceso, temas que son objeto de descripción y verificación en la última década del siglo. Rosalind Krauss argumenta cómo deshaciéndose de las convenciones estructuralistas, es posible leer de una forma nueva estas prácticas artísticas. R. Krauss describe la *seriación* ⁴⁶ de la secuencia de *Hand Hatching Leads* (1969) de Richard Serra como “*un orden que no es ni racionalista, ni subyacente, sino simplemente un orden, el de la continuidad, de una cosa detrás de otra*”. Junto a otras obras postminimalistas, Bruce Nauman, Lynda Benglis, Barry Le Va, Donald Judd, enfatizan las relaciones de proximidad entre las partes frente a la idea unitaria de un todo. Cuando aparece la pauta o una seriación ya no existe un significado. Como subraya Krauss sobre estos artistas: “*insistían en hacer obras que negaran el carácter único, privado e inaccesible de la experiencia*”⁴⁷. La repetición, seriación y analogía entre las piezas pone en valor la experiencia, pública y diversa.

En los textos reunidos en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985), R. Krauss describe cómo la crítica de la obra de arte se construye como un argumento artístico

43 Zaugg, R., 1996. Op. Cit p.65

44 Ábalos, I., 2009. *Naturaleza y artificio : el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona: G.G.

45 Ábalos, I., 2009. P.7

46 Krauss, R. “Doble Negativo. Una nueva sintaxis para la arquitectura”, en Krauss, R.E., 2002. *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid: Ediciones Akal. (primera edición 1977) p.239-279.

47 En Krauss, R.2002 op. cit.256

en sí⁴⁸, y permite desplazar la idea de obra, como un ‘organismo,’ por la de su ‘imagen como estructura’. Esto implica entender la obra en relación a la traza espacial y temporal que propone, idea que desarrolla en el artículo “*Retículas*” (1978), cuyo significado es de utilidad para el concepto de pauta que describimos en la arquitectura como disposición.

La *retícula* construye la ilusión de la existencia de una organización, que a la vez permite la libre disposición y la arbitrariedad. “*El peculiar poder de la retícula, la pervivencia extraordinariamente prolongada en el especializado espacio del arte moderno, proviene de su capacidad para sobreponerse a esta vergüenza, enmascarándola y revisándola al mismo tiempo. En el espacio cultural del arte moderno, la retícula no sólo actúa como emblema, sino también como mito. Como todos los mitos no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino revistiéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido. El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe o ilusión o ficción. La obra de Reinhardt o la de Agnes Martin son ejemplo de este poder*”⁴⁹”.

La red o retícula tiene la capacidad de absorber incluso los “silencios”: “*la red anuncia*”, afirmó R. Krauss, “*la voluntad del arte moderno de silenciar*”⁵⁰. Este silencio no narra la realidad que tenía delante, era “*antinatural, antimitético, antireal*”, y sin embargo a la vez autónomo y autocrático. La idea de que una pauta o la red es orden que a la vez permite el orden, resulta útil para la conceptualización de una herramienta de proyecto que determina pero a la vez deja numerosas variables indeterminadas; que están, pero en silencio.

LA RETÍCULA SILENCIOSA.

Es posible recorrer en una genealogía de la retícula a través de la interpretación del orden y el caos que Tafuri relata en *Progetto e Utopía* (1969). La traza de Manhattan y la posición en ella del Seagram Building (Mies van der Rohe, 1958), es reconocida como *silencio heroico*, una actitud desde donde cuestionar el ruido de la metrópolis. Actitud que Karl Kraus resume en: “*aquel que tenga algo que decir, que dé un paso adelante y quede en silencio*”⁵¹. Inicialmente Tafuri reconoce estos “silencios” en la arquitectura ilustrada de Jean-Nicolas-Louis Durand, frente al excesivo simbolismo de Ledoux o Lequeu. Señala “*el proceso de codificación de tipos edificatorios como coherente con el nuevo rol que en la Ilustración debe asumir la arquitectura: para ser parte de la ciudad burguesa, la arquitectura debe redimensionarse. Disolviendo en la uniformidad*

48 Alternativo a “los estructuralismos que rechazaban el modelo historicista como medio para comprender la generación de significado, y por otro el posestructuralismo, que abría paso al análisis y contextualización histórica de esas propias formas transitorias y eternas que habían sido contempladas como categorías indestructibles en las que tenía lugar el desarrollo estético”. En Krauss, R. E 1996., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza.(primera edición 1985)p.16

49 El peculiar poder de la retícula, la pervivencia extraordinariamente prolongada en el especializado espacio del arte moderno. Proviene de su capacidad para sobreponerse a esta vergüenza, enmascarándola y revisándola al mismo tiempo. En el espacio cultural del arte moderno, la retícula no sólo actúa como emblema, sino también como mito. Como todos los mitos no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino revistiéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido. El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión o ficción), La obra de Reinhardt o la de Agnes Martin son ejemplo de este poder. Krauss, R.E.,1996. Op. cit.p.60

50 Tafuri, M.1973. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, Bari: Laterza. p.38. Krauss, R.E., 1996. Op cit.p.9.

51 .Al respecto, esta cita del Karl Kraus, K está recogida en el texto de Joan Ockman “*Toward a theory of normative architecture*” en Berke, D. & Harris, S., 1997. *Architecture of the everyday*, New York, N.Y.: Princeton Architectural Press.

asegurada por sistemas formales preconstituidos”⁵². Bajo la lógica de regularidad, simetría y sencillez, Durand componía geométricamente partes, módulos que resultaban operativos, lejos de tipologías vitruvianas y del simbolismo de arquitectos revolucionarios que distanciaban el resultado compuesto de una realidad política, económica y social por más que su cometido revolucionario y dictado de la razón lo argumentara como “económico y social”.

El recorrido de Tafuri por las propuestas y representaciones urbanas desde el Campo Marzio de Piranesi a los escritos de Laugier, Milizia o Quatremère de Quincy, queda sintetizado en una disyuntiva: “dos caminos se delinean para el arte y la arquitectura: aquellos que buscan en las tripas de la realidad para conocer sus dichas y desgracias y aquellos que desean ir más allá de la realidad y quieren construir ex novo nuevas realidades, nuevos valores y nuevos símbolos públicos (...). Es la misma diferencia que separa Monet de Cézanne, Munch de Braque, Raoukl Hausmann de Mondrian, Håring de Mies, o Rauchenberg de Vasarely”⁵³. Leyendo la ciudad, Tafuri destaca en Estados Unidos, cómo Jefferson traza una retícula que resume la traza heroica de la ilustración europea y se ofrece como valor democrático y social que hace posible la convivencia de ambas posiciones. Para él la política utópica de Jefferson contiene la contradicción necesaria para el desarrollo capitalista temprano: “la flexibilidad de los valores junto con la constancia de los principios”⁵⁴. Bajo esta misma lógica se traza el plan de la cuadrícula de 1811 para Manhattan, que proporciona un “apoyo simple y flexible para que una estructura urbana estuviera protegida en su continua transformación”⁵⁵.

En Europa, Cerdà resume en el Plan de 1859 para Barcelona, una teoría científica general de urbanización que reunía encuestas estadísticas, un enfoque económico, jurídico, administrativo y político, que permitía combinar edificios y circulación en una “unidad primaria de diseño”, y extender esta cuadrícula en todo el territorio. La delimitación geográfica de Manhattan, por el contrario, determina la intensificación de la arquitectura, replegándose en altura, evolucionando la forma de disponerse la arquitectura en esta trama y la forma de densificar los programas dentro de ella. Tanto Tafuri como Banham, evidencian una visión elemental del espacio en Mies, donde la grilla geométrica, escalada y formalizada se imponía frente a la topológica de red de relaciones. La retícula no se distancia ya como imposición de la razón, sino que es una organización que se ajusta a las contingencias y acoge sus transformaciones.

En la arquitectura como disposición, la pauta tal como se describe en R. Krauss, se asume y subsiste, tanto leída desde el contexto como propuesta por el proyecto. No se tensa en posibles contradicciones, se asumen como riesgos para alojar y contener la subjetividad y arbitrariedad propias de quien habita.

ORGANIZACIÓN SUBYACENTE Y ORGANICIDAD.

La idea de organización subyacente está presente como lectura no de la razón, sino de la propia naturaleza. Gilles Clement, en el texto El jardín en Movimiento, y en el subcapítulo “El orden, la ilusión del orden, la ilusión del desorden”, recoge: “El hombre nunca ha podido vivir sin tramas.

52 Tafuri, M.1973. Op cit. p.13
53 Tafuri, M.1973. Op cit. p.24
54 Tafuri, M.1973. Op. Cit. P.30
55 Tafuri, M. 1973, Op. Cit. P.24

Ante el desorden aparente del mundo, tuvo que buscar los términos significantes, aquellos que, asociados entre ellos, hacían que su acción sobre el medio fuese más eficaz, aquellos que le permitían sobrevivir. Ante la infinita abundancia de objetos y seres, buscó relaciones entre ellos y, ante la infinita movilidad de las cosas, buscó invariables”⁵⁶.

Por su parte, la genealogía de la idea de organización es descrita por S. Kwinter sintéticamente en *Organisation* (2015)⁵⁷, quien reconoce en D. Diderot y D’Alembert la intuición de que las cosas naturales tienen una cierta organización que mantiene unidas sus partes, y esta capacidad se desvela cuando se comunican como un todo, emiten y reciben señales. También a finales del siglo XVIII, J. Goethe propone una teoría sobre el crecimiento que asume las variables de diferenciación, ciclo y gradiente que constituyen una forma, entendida ésta como memoria de acontecimientos y progenitora de nuevas organizaciones.

Kwinter señala que es a principios del siglo XX cuando se intenta responder al “problema de la forma” donde convergen procesos internos y externos, arbitrarios y sistemáticos. La *Teoría General de Sistemas* (1950, L. v.Bertalanffy) como programa conceptual en la postguerra desplazaba el principio holístico - la existencia y pervivencia se debe a un alama o fuerza no natural-, que se asociaba siempre a la idea de organismo, y fundamentaba la vida y evolución en una lógica de control, una lógica generativa y un principio de organización, como “ajustes en una relación de procesos”⁵⁸. En Kwinter, el desarrollo de la idea de organización conlleva la argumentación de la posibilidad de “una de las grandes tendencias que existen en el diseño moderno, apreciada por los materialistas, los compositores de música y los deleuzianos: la presunción de continuidad lógica y formal desde el nivel químico a través de los niveles estructurales, funciones y macroformales del diseño”⁵⁹. Esto es, de la argumentación de una arquitectura a través de ser una organización.

Por su parte Reinhold Martin en *The Organizatorial Complex* (2003)⁶⁰ se basa en la actualización del concepto de organización Norbert Wiener⁶¹, para quien una organización es un sistema de información que auto-regula sus partes, que responde a los flujos de datos e implica la división en partes, la jerarquización de éstas, pero a la vez la existencia de un sistema de comunicación altamente eficiente entre cada una de las partes del sistema. Según esto, la gran relación entre los puntos puede conllevar la variación constante de las jerarquías al interior del sistema, pero éste siempre mantiene su condición de sistema en cohesión. Lo que Reinhold Martin señala es que en las organizaciones de información planteadas por Wiener, las categorías de “interior” y “exterior” pierden su sentido.⁶²

56 Laborit, H.1970. *Biología y estructura*. Caracas: Tiempo Nuevo. Citado por Gilles Clement, en “El Jardín en Movimiento”(2006) Trad., S. Landrove. En Ábalos, I., 2009. *Naturaleza y arteificio : el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona: G.G. p.195
57 en “Landscape of Change: Boccioni Stati d’animo as a general Theory of models”, en Assamblage nº19 (1992) MITp. 50-65 traducido por MJ.Rivas. *Paisajes de Cambio: los Stati d’animo de Boccioni como teoría general de modelos* (1992), en Ábalos, I., 2009. Op cit. P.101-121. - y en Kwinter, S., 2015. *Organisation* . A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, (46), pp.54-67.
58 en Kwinter, S., 2015. Op. cit p.20.
59 en Kwinter, S., 2015,op.cit. p.22.
60 Martin, R., 2003. *The organizational complex. Architecture Media and Corporate Space*, Cambridge; Maasachusetts: MIT Pres (1998. *The Organizational Complex: Cybernetics, Space, Discourse.Assemblage* (37), 102-127.
61 Wiener N. 1956 “Pure Patterns in a Natural World.” En Kepes, G., 1956. *The New Landscape in Art and Science*, Chicago: P.Theobald.
62 Martin, R., 2003. Op. cit. p.113.

Resume Martin, que esta organización aplicada a la industria lo es también a los estudios de arquitectura revolucionando el modo de trabajo corporativo que tiene implicaciones también espaciales: la arquitectura trabaja activamente para integrar espacios y sujetos en organizaciones “naturalizadas”. La arquitectura actúa como un conducto para patrones de organización, redes de comunicación e infraestructura del sistema, que constituyen una imagen. La ejemplificación de esta imagen es reconocible en la tipología de torre, ya no se trata de un sistema de órganos dentro de un cuerpo, sino de una red de relaciones entre elementos súper-especializados.

Es Stan Allen quien en su texto *“From Object to Field: field conditions in architecture and urbanism”* (2009), asume, citando a Kwinter, la definición de organización o campo como *“espacio de propagación, de efectos, que no incluye material o puntos materiales, sino funciones, vectores y velocidades. Describe relaciones internas de diferencia dentro de campos de celeridad, de transmisión o de puntos de aceleración”*⁶³. Esta descripción se traslada a la arquitectura que *“supone aceptar lo real en todo su desorden e incertidumbre”*⁶⁴ y constatar que es a través de la práctica que se reconoce la organización o pautas que determinan las condiciones de campo. El texto de Allen concluye con una reivindicación ‘política’ -en cuanto a representatividad política-, del concepto: *“crear instituciones dentro de esta “condición de campo” vinculada a la ciudad y al paisaje, para dejar un espacio para las improvisaciones tácticas de los futuros usuarios, se propone cierta holgura entre actividad y envoltura”*⁶⁵. Esta componente de “dejar espacio a disposición” está presente en las prácticas arquitectónicas que aquí se estudian.

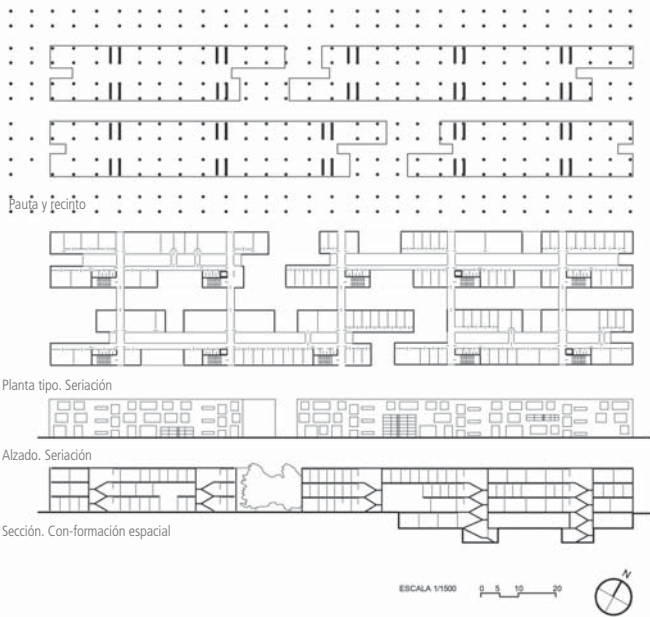
DEFINITE INDEFINITE

No hay diseño. Cuando hay pauta y organización no hay composición ni diseño entendido como prefiguración formal estática. Cuando existe una pauta se elimina el lenguaje. El diseño contempla un ‘todo formado por partes’ y la organización son ‘partes en relación cuyo todo no es identificable sino como vinculaciones en un recinto’⁶⁶. La pauta asegura una continuidad del vacío cualificado, son una expresión material más dentro del conjunto y su impacto se minimiza por disminución de su materialidad, por seriación, por incorporarse a la envolvente. En definitiva, son las pausas que se producen dentro de los espacios, son los lugares en blanco entre las palabras.

Escala Humana. La pauta en la disposición alude siempre a una componente de escala humana que se referencia a la relación espacial de los enseres y objetos que construyen la vida cotidiana. Éste es un aspecto diferenciador de la arquitectura como disposición: la pauta establecida alude a la escala de lo apropiable por un individuo o un colectivo, y con ello resitúa en el espacio distintas temporalidades de lo público y lo privado. En referencia a los interiores y a la muestra evidente de los elementos que lo conforman -materiales de soporte, de división, de cualificación conformación

63 Allen, S. 2009. *From Object to Field: field conditions in architecture and urbanism*, en Ábalos, I., 2009. *Naturaleza y artificio : el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona: G.G. p.149.
64 Allen, S. 2009 op. cit p.149.
65 Allen, S. 2009 op. cit p.168
66 “Mientras que un diseño se unifica en un todo y permanece, en teoría, inamovible e intemporal, una organización parece estar dividida en componentes y estrategias de ensamblaje. El todo es sólo un todo parcial. Una organización es una colección de partes, órganos, sin un todo final. Sólo admite estados provisionales, un diseño, sin embargo es un todo sin partes, en términos deleuzianos, el diseño es un cuerpos sin órganos y el lema que s ele correspondería a la organización sería órganos sin cuerpo” Ibáñez, M., 2015. “Organization or Design?”, A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, (46), pp.6-19. Que es objeto de estudio en el volumen AAVV, 2015. “Organization or Design?” A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, (46)

Riegler Riewe, 1994, ILETUG. Estudio de los conceptos de recinto y pauta en la arquitectura como disposición.



- se trata de mostrar todo lo que da forma a la vida y “mostrar que la vida tiene formas que les son propias”⁶⁷.

Temporalidad y proceso. La pauta que se propone desde el proyecto es específica, no genérica. Aunque su resolución técnica o estructural sea modular o estandarizada, ésta se hace densa o se dilata cuando existen puntos de concentración de actividades o aperturas de programas. Esta variabilidad confirma su presencia: al ser variable o ajustable desde el proyecto, éste muestra un estado nunca acabado, en proceso, que puede ser alterado en el tiempo.

Lo no determinado aviva una lógica de ocupación necesaria, que busca optimizar el soporte infraestructural pautado, pero no para afirmarlo sino para disolverlo. La disolución en planta manifiesta las pautas en elementos ‘sueltos’ dentro de la espacialidad dada. Hay lugares dentro del espacio continuo donde se contornean nuevo espacios, que muchas veces se diferencian con una piel, y donde se disponen elementos singularizados (escaleras, núcleos húmedos, huecos), y hay pautas que apenas se aprecian o están embebidas y sustituidas por muros, pantallas o eliminan su evidente secuencia de pilares, como ocurre en los institutos de Riegler Riewe en Graz.

67 Ábalos, I. “Interiores, el talón de Aquiles de la modernidad” en Interior, Ministerio de Fomento, M. Puente (editor), 2014, en Mostra internazionale di architettura (14a. 2014.Venecia, I., 2014. Pabellón Español XIV Muestra Internacional de Arquitectura = Spanish Pavilion 14th International Architecture Exhibition : la Biennale di Venezia, 2014 / [editor Moisés Puente]. p.37 (15-49).

La condición de pauta adquiere en los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz una singular relación de eficacia espacial y constructiva. Como hemos visto el proyecto parte de proponer un trozo de ciudad, donde la edificación conforma e incorpora el espacio público y distintos niveles de apropiación. La determinación del programa espacial es un dato de partida del proyecto; numerosos espacios de diferente dimensión y ocupación definen la pauta programática organizada en series paralelas, diferenciadas por espacios calle -interiores y exteriores. En esta organización, distintos elementos alteran la serie: accesos, pasos elevados, espacios de descanso y espacios libres que quedan vacantes a la espera de ser ocupados.

El proyecto establece las cualidades de estos espacios 'calle': la exterior enhebra dos plazas que vinculan la edificación con el campus además de sus extremos, propiciando el recorrido transversal a las piezas. La interior, o los espacios calle cubiertos, se vinculan en planta baja a los accesos de las aulas teóricas (en subsuelo) y a espacios interiores cedidos y exteriores incorporados - parking de bicis y vestíbulos-. En planta primera y segunda los espacios pauta se asoman o alejan de la triple altura, asegurando su correcta dimensión o acceso. Esa calle interior recibe luz cenital y queda atravesada por tránsitos de lado a lado cada ocho o diez metros, delimitando la perspectiva en secciones que equilibran la verticalidad y horizontalidad del mismo.

Constructivamente la organización de estos espacios se garantiza disponiendo un módulo estructural que dimensiona esta secuencia de espacios: cuatro-seis-cuatro, seis, cuatro-seis-cuatro, es la distancia en metros entre líneas de soportes - a veces pilares, a veces pantallas de hormigón que quedan dentro del perímetro de cerramiento-. El cerramiento no es parte de la estructura, se trata como un revestimiento independiente de la misma. El hallazgo es haber conseguido una traza constructiva eficaz -económica-, capaz de albergar una seriación de espacios de pequeñas variaciones dimensionales, con similares relaciones con el exterior y con el interior.

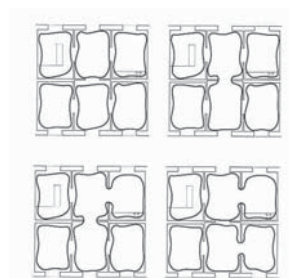
La pauta propuesta en planta elimina cualquier lenguaje compositivo estructurado en función de una jerarquía de espacios, pero a la vez, evita la indefinición o anisotropía entre ellos. La pauta seriada permite diferentes variaciones, no son espacios estáticos, presentan una variación que apela a la experiencia en el tránsito, condición pública que se teje además con determinadas apropiaciones de la pauta. Los espacios están dispuestos para admitir nuevos cambios e incorporaciones que asumen la subjetivación y diferenciación. Es decir, la diversidad de programas y de relaciones que se establecen entre las distintas familias que lo ocupan - estudiantes, profesores, investigadores, personal administrativo-, que son convocados, con sus enseres, a domesticarlos.

En este edificio se proponen formas de investigación y docencia con autonomía espacial casi individualizada, donde todas tienen similar peso y presencia, y se agrupan o segregan entorno a espacios interiores -y exteriores - comunes. Estos espacios construyen un paisaje interior amplio pero abarcable con la mirada, tienen continuidades transversales que los vinculan a nuevos espacios también colectivos o apropiables; el despliegue de matices entre ellos permite el reconocimiento de individualidades, colectivos, y no siempre demanda pertenencia. Docencia, investigación y forma de vida académica construyen experimental y cotidianamente sus vínculos.

La pauta indiferenciada y seriada que se ensaya como estrategia en los mencionados Institutos se aplica también en el espacio doméstico, lo que supone una propuesta de experimentación radical. Las viviendas de Strassgang (Graz, 1992-94) suponen un espacio que el habitante debe



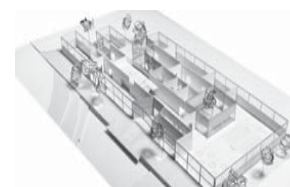
Riegler Riewe, 1992-94, Viviendas Strassgang, Planta. Graz.



Riegler Riewe, 2011, Wohnbebauung "Güne Mitte", Edificio de viviendas, Linz.



Ábalos, I. & Sentkiewicz, R., 2010. Planta. Centro de ocio para mayores. Azuqueca de Henares.



Ábalos, I. & Sentkiewicz, R., 2010. Maqueta. Centro de ocio para mayores. Azuqueca de Henares.

proyectar y desde el proyecto se propone un soporte espacial versátil, no flexible materialmente, sino espacialmente. A través de un proceso de apropiación y compleción de los espacios es posible, una mayor determinación de los mismos. El proyecto propone una alineación del volumen edificado con el viario para liberar el centro de la parcela, donde situar garajes y espacios de ajardinamiento, deportes y juegos. Con tres plantas y dos viviendas por núcleo de escaleras, los espacios interiores serán tratados con igual condición a una y otra fachada, como secuencia de espacios sólo interrumpida por el núcleo que da al viario. La vivienda se concibe con tres bandas, dos exteriores y una intermedia, que se equipa con servicios y almacenaje. Los tránsitos entre una y otra banda son múltiples, todas los espacios son tránsitos, todos son estancias, no hay jerarquía entre ellos.

Constructivamente la pauta secuenciada de espacios queda dividida por sectores de muros y fachada donde se apoyan las losas horizontales, el esquema estructural optimiza estos apoyos de forma que la variación de los espacios y compleción sea posible. La pauta propuesta en planta implica una indiferenciación de espacios de estancia y tránsito, que invita a reconocer en ellos una forma individualizada -por familias - de habitarlos. No hay una jerarquía dimensional o una relación espacial pauta por hábitos, más allá de higiene y cocina, el resto queda indeterminado. Se eliminan con esta seriación y pauta, posibles elementos compositivos, como lenguajes que hacen reconocible la escala doméstica al exterior.

En el caso de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos de Valdemingómez de los arquitectos Ábalos & Herreros, el proyecto toma como hipótesis de trabajo construir sobre el territorio inventando, a partir del proyecto de reciclaje del propio vertedero, las edificaciones de clasificación de residuos y compostaje. Las primeras serán además un gran centro de miradas, como un gran escaparate o vitrina en la que se penetra para hacer participar de la experiencia y exhibir didácticamente su programa. El desorden y el caos de los desechos, alto grado de entropía alcanzado por el consumo, adquiere en este espacio una suerte de estado de orden y clasificado, y todo ello se produce en movimiento. Los grandes paquetes funcionales se yuxtaponen y se apilan en el volumen capaz que la gran cubierta alberga. La organización del espacio yuxtapuesto es puesta en evidencia a través del continuo movimiento seriado que se desencadena en los distintos niveles de clasificación.

En un espacio determinado por la secuencia de tres principales niveles topográficos que garantizan el descenso por gravedad y movimiento de los desechos, es posible reconocer la singularidad de pasarelas y escaleras que acompañan al tránsito de operarios y visitantes. En este espacio se contienen tres grandes volúmenes: un patio, las zonas de gestión (museo y oficinas) y la zona de especial de reciclado que flota en el centro de la gran nave. Si bien el perímetro está claramente dibujado por el borde la cubierta casi cuadrada e inclinada, las fachadas acometen el terreno en diferentes alturas dando acceso a camiones y vehículos de diversa entidad, se diría que su borde a cota del terreno queda abierto al tránsito e intercambio pesado con el exterior (vertido y recogida de residuos clasificados).

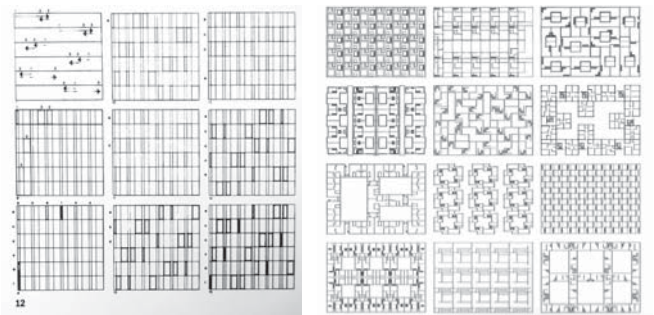
En el aspecto constructivo, la pauta es la propia estructura, que dibuja un ritmo posible donde situar los eventos y espacios singulares. Se optimiza en una trama de pilares de 12 x 15 m que se densifica en los lugares donde se disponen áreas de clasificado manual. La conformación de patios, lucernarios y accesos a cubiertas e instalaciones densifica asimismo el entretejido estructural. Esto implica que la determinación del programa condiciona la conformación del

espacio nave de clasificación, que contiene elementos en continuo movimiento. La arquitectura es el resultado de la construcción técnica, que adopta por densificación, partición y seriación una escala habitable en el área de trabajadores y visitantes.

En proyectos como la Casa Mora (Ábalos & Herreros) o en Centro Cultural de Azuqueca de henares (Ábalos & Senkiewicz), el concepto de pauta espacial se define como secuencia de espacios abiertos o cubiertos, en los que inicialmente no se determinan características propias de un programa definido, y en los que no se establecen jerarquía entre estancia y paso. El tránsito a través de ellos pauta su uso final, que se acomoda con densificación o mobiliario. Se define una pauta espacial secuenciada, dispuesta, que se significa en los bordes, accesos o patios y a través de un posible desarrollo en altura. Constructivamente las particiones de estos espacios contienen los soportes de cubiertas, la traza de seriación de espacios queda delineada por estos muros frecuentemente ligeros, equipados y discontinuos. Tanto el espacios doméstico como cultural invita a una apropiación y redefinición a través de elementos móviles, ajustando las características ambientales y técnicas al uso que se le asigne.

Si observamos la propuesta para la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes de Lacaton & Vasal, vemos que el proyecto consiste en contener un trozo de ciudad que se construye ex novo. El proyecto podría suscribir la frase de S. Allen: *crear instituciones dentro de esta "condición de campo", vinculada a la ciudad y al paisaje, para dejar un espacio para las improvisaciones tácticas de los futuros usuarios, se propone cierta holgura entre actividad y envoltura"*⁶⁸. En este edificio, la pauta es el proceso de definición del proyecto en el tiempo, no hay una lógica lineal espacial sino una propuesta de compleción de espacios que se consolida sobre un volumen capaz. Se trata de un todo conformado por partes donde el todo es sólo perceptible en una exterioridad urbana, y en su interior se identifican espacios entre recintos. El recinto total envuelve recintos parciales en esa suerte de urbanidad a la espera de ser terminada que se ha descrito con anterioridad.

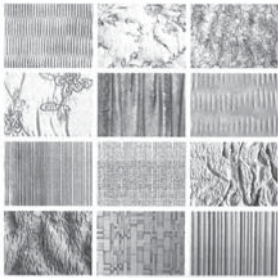
El edificio propone la experimentación de un espacio académico nuevo, donde estancia, docencia, trabajo y tránsito no quedan diferenciados ni siquiera con el uso en la ciudad. Propone un nuevo



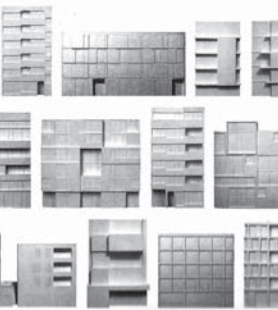
Lohse, Richard. 1950-55-71, Conceptual drawings for six horizontal bands, each with formally identical colour groups.

Krischanitz, A., 2010, *Siedlungsmuster*. En *Architecture is the difference between Architecture*.

68 Allen, S. 2009 op. cit p.168



Krischanitz, A., 2010, *Wandgestaltung* (Revestimiento) en *Architecture is the difference between Architecture*.



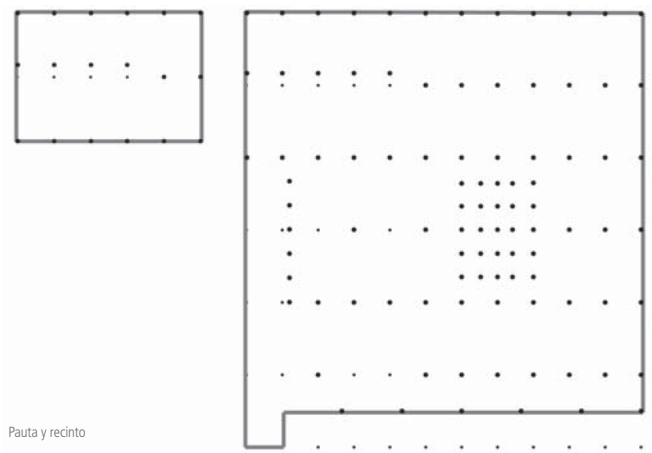
Krischanitz, A., 2010, *Gebaudemodelle* Maquetas de edificios como masa tallada. En *Architecture is the difference between Architecture*.

uso del espacio público y del espacio especializado. La pauta aquí se asemeja con evidencia a lógicas estructuralistas, técnicas o estructuralismos espaciales ensayadas en los años sesenta y setenta. Con los antecedentes holandeses y su evolución como "open building" y con el antecedentes de la "teoría de los soportes" de Habraken y la Öko-Haus de la IBA de Berlín de Frei Otto, se resume la lógica de proyecto, que destina a la institución universitaria su compleción y mantenimiento.

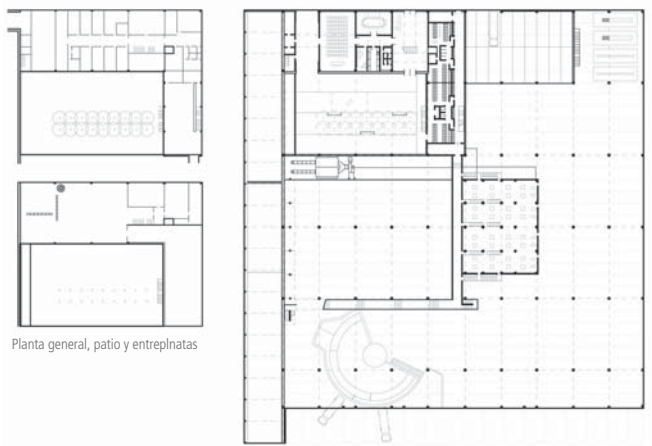
Material y físicamente, el proyecto dispone cuatro grandes losas de resistencia similar al terreno como despliegue del suelo urbano sobre la que disponer por niveles: aparcamiento, auditorio, salas de estudios, aulas y biblioteca; dejando los departamentos y área de investigadores en el volumen norte frente al río Loira. Dos núcleos de escaleras u ascensores relacionan en vertical los principales niveles, que son espacios de estancia y tránsito sin ninguna especificación más que la relación con el exterior que establecen. Pilares cada diez metros soportan las placas alveolares y entreplantas, que se construyen con forjados colaborantes. Las envolventes se repliegan a interior y exterior, todos son espacios atemperados, donde por áreas de aclimatan estacionariamente.

La traslación directa de la idea de espacio continuo y contenido en un recinto conlleva una experimentación espacial con nuevas profundidades de cruja, otros volúmenes interiores, donde se adecúan posibles programas. El usuario o sujeto se presume como individuo o colectivo que se apropia de estos espacios cuya escala es efectivamente urbana, y cuyo uso se asemeja a la temporalidad con que un espacio público aloja usos privados. Los espacios indiferenciados, apenas determinan materialmente una pauta, es por ello que se conceptualiza como un proceso de "tácticas" de apropiación y compleción material en el tiempo, que necesariamente se apoyan en la institución - la universidad - para acometerse.

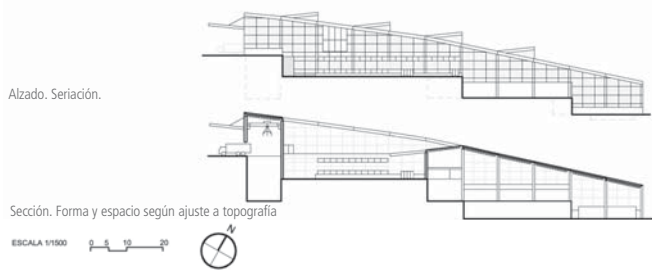
Se ha visto hasta aquí cómo la pauta se presenta como herramienta de proyecto de diferentes formas y con diferentes implicaciones. Es una disposición que subyace en el proyecto, que acompaña a la razón técnica y que viabiliza y estimula la relación en su entorno.



Pauta y recinto



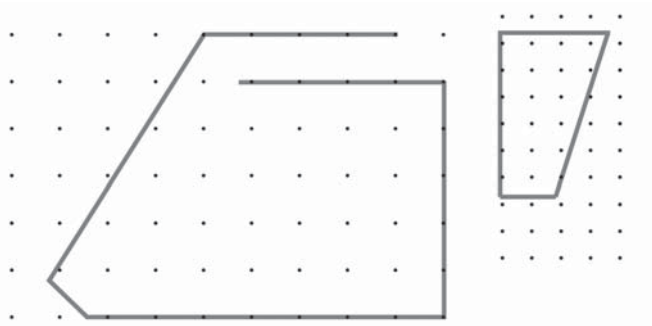
Planta general, patio y entreplatas



Alzado. Seriación.

Sección. Forma y espacio según ajuste a topografía

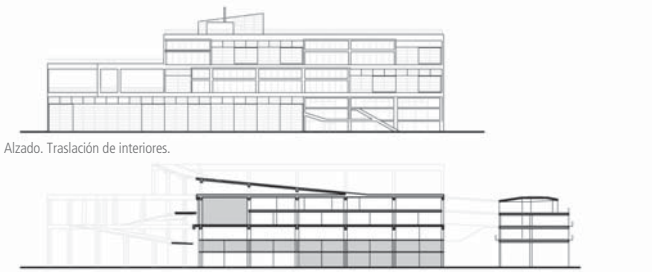
ESCALA 1/1500 0 5 10 20



Pauta y recinto



Planta tipo



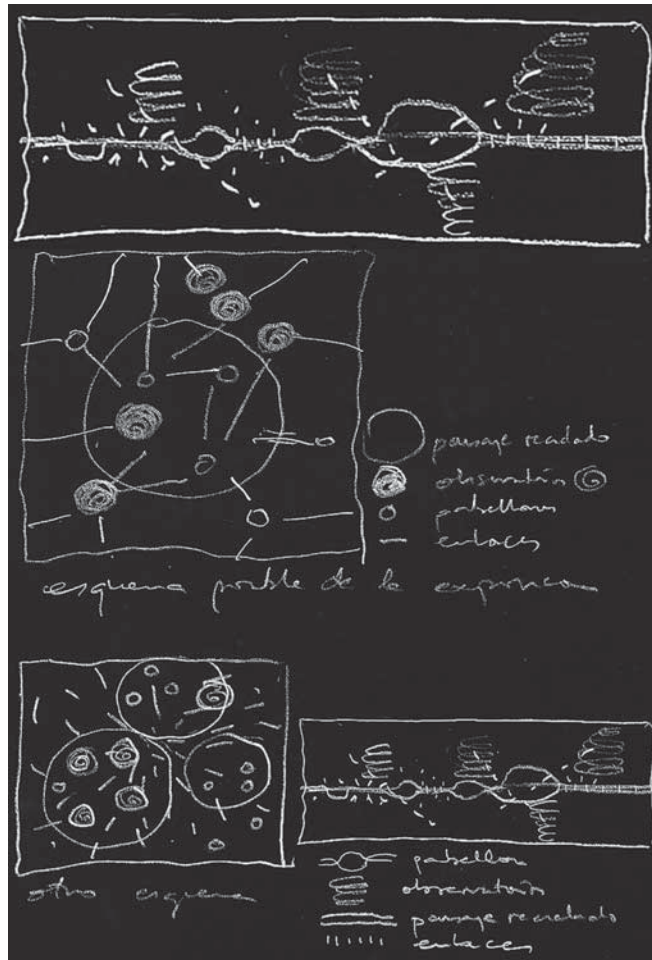
Alzado. Traslación de interiores.

Sección. Conformación por densificación.

ESCALA 1/1500 0 5 10 20



4.3. ORGANIZACIÓN DISPOSICIÓN EN SECCIÓN: ARTICULACIÓN DE ESPACIOS.



Ábalos & Herreros, 2005. Croquis de la exposición Grand Tour. Sección ampliada y croquis general.

En el proyecto de arquitectura como disposición se propone una relación de espacios que al presentarse predominantemente en continuidad, encuentran su articulación en sección. Esta relación se esboza sobre soportes mínimos, planos que establecen los vínculos topológicos que dan forma al espacio. La forma no es figura⁶⁹, la forma es un modo de experimentar el espacio en sección.

EXPOSICIÓN

Sería posible pensar una exposición como una sección de la práctica de arquitectura, que toma la figura del espacio en que se contiene, y que establece relaciones espaciales topológicas entre la documentación, los conceptos, intenciones y las herramientas de cada proyecto. La sección enmarca un punto de vista, cuya abstracción clarifica la estructura propuesta entre los espacios.

En 2005 el estudio Ábalos & Herreros diseña una exposición⁷⁰ sobre su propia obra. Grand Tour se titula la exposición-itinerario que, ante la dificultad que supone exponer obras de arquitectura, se propone construir un itinerario que presente diferentes representaciones de conceptos y producciones, cuya vivencia genere una experiencia en sí. La propuesta e intención de la muestra es crear un ambiente "no descriptivo ni de las formas de trabajo ni de las obras construidas, sino de los principios y de las ideas más abstractas que animan el trabajo del arquitecto"⁷¹.

La relación propuesta por Ábalos & Herreros parte de mostrar tres conceptos - pabellones, observatorios y paisajes reciclados - y los enlaces entre ellos, a modo de textos, publicaciones, "palabras". Resulta particularmente de interés para esta tesis, este modo de exponer en la medida que propone representar relaciones de forma 'espacializada'. Frente a la ilusión de la representación de obras y formas de hacer, en esta exposición se disponen materiales y objetos que visitar, donde la relación entre ellos construye una experiencia propia. Es esta relación de espacios articulada la que identificamos, en el proyecto, como sección. La estructura de relaciones que se da entre los distintos conceptos genera la disposición de las piezas, leve, no determinante, ligera y fría, que es la experiencia que suscita esta exposición.

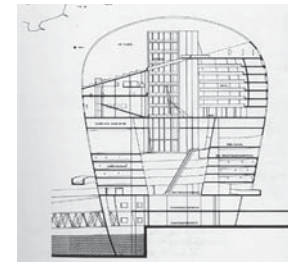
SECCIÓN

Frente a la anisotropía contenida en planta, el espacio continuo se articula en la sección: el encuentro entre terreno y la cubierta deja un espacio interior que organiza diferentes escalas y establece una relación estructurada entre niveles, donde es posible entender la forma como esta articulación de los mismo. La experiencia de este espacio no se presenta como coaccionada, predeterminada o impuesta, sino que está pautada en planta y formalizada o articulada en sección. Sección que desvela por tanto el interior como un espacio de continuidad visual, pero de estancias y tránsitos estructurados, que es posible entender como una topología. Los programas se disponen asimismo sobre esta estructuración, de forma que el espacio en sección comparte y unifica usos por niveles. El espacio busca adquirir una singular dimensión en altura, que puede

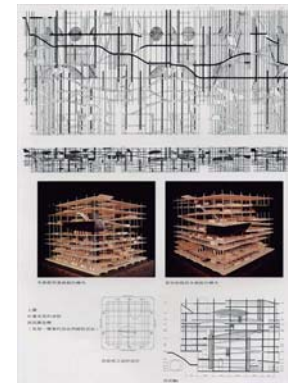
⁶⁹ Recordemos aquí la diferencia señalada en el capítulo sobre forma y figura, *form-shape*, *Form-Gestalt* y particularmente como R.Somol, describe en el texto "12 reasons to get back to shape" en *Content*, donde apunta que Koolhaas en un momento abandona la forma como sistema de relaciones y se dedica a hacer *shape*, que es lo que todo arquitecto quiere siempre hacer, ver OMA, *Content*, p.86-87)

⁷⁰ Ábalos, I. & Herreros, J., 2005. *Grand Tour, Las Palmas de Gran Canarias*: Centro Atlántico De Arte Moderno, ICO.

⁷¹ Ábalos, I. & Herreros, J., 2005. op. cit p.13



Koolhaas, R. 1982, Estación Marítima Sección. Zeebrugge.



Koolhaas, R.1992 Biblioteca Jussieu.

ser densificada. Es la escala o la relación de proporciones la que ofrece diferenciación y libre movimiento al visitante y al usuario.

En la arquitectura radical de los sesenta y setenta que había estructurado este libre movimiento, como los conocidos casos de la Freie Universität de Berlín (Candilis, Josic, Woods, 1963-74) o la Escuela de Bath de A. & P. Smithson (1978-88), se proponen espacios para la expansión del tránsito, cuyo uso quedaba por programar. Frente a estos espacios que frecuentemente son parte de circulaciones, extensiones de áreas porticadas o incluso espacios que quedan desactivados o residuales, el argumento en la arquitectura que nos ocupa es que *todo* el espacio se dispone, no sólo aquellos que tangencialmente quedan sin uso especificado.

En este sentido R. Koolhaas es explícito: tanto el concepto de *bigness* como el de *sección libre* (frente a la planta libre de Le Corbusier) son insistentemente descritos, dibujados y maquetados en proyectos y concursos como Zeebrugge, la Très Grande Bibliothèque y el ZKM (1989). Los conceptos de Koolhaas son extremos, son manifiestos expresados con experimentación y elocuencia en los dibujos y los proyectos que tardan en verificarse en obras construidas como el Kunsthalle de Rotterdam inaugurado en 1993. En él, un plano que se eleva y se estrecha, balconeja sobre otro espacio que se sumerge en pendiente; junto a la dilatación de una circulación, un quiebro de la secuencia que vuelve a conducir los pasos. Los programas asimismo se hacen confluir: aparcamiento a la vez que museo, sala de conferencias a la vez que paso o acceso a la cafetería. La radicalidad de la fricción de programas y niveles, que literalmente se yuxtaponen, se superponen, se entrelazan, demandan necesariamente del sujeto (usuario) una toma de posición. La congestión urbana, la densidad y la hibridación formalizada que se lee en Manhattan, queda contenida en sección. El proyecto se diseña automáticamente, como un cadáver exquisito 'debordiano', con un absurdo dadá que efectivamente replantea todas las relaciones entre espacio y sujeto. En Koolhaas la determinación formal de la sección que construye a través de *loop*, de una lógica de *mat buidling* y de *sección libre*⁷², es el argumento del proyecto que a su vez determina e impulsa el trazado de la sección, en continuidad y como articulación *generosa* de los espacios.

Como disposición, la experimentación formal queda desplazada en favor del arraigo o vinculación topológica con las contingencias pre-existentes: el terreno y su topografía, así como las cubiertas determinan prioritariamente la carga de actividad del espacio contenido entre ellas. A través de la sección se pone en valor el encuentro con el terreno, que en ocasiones se incorpora al espacio interior. La arquitectura como disposición asume la complejidad del lugar y no se "posa" ni construye un basamento sobre él, sino que lo horada, se enraiza, aprovecha pendientes y pre-existencias para acompañarse, lo multiplica, emula sus características y despliega para llevarse el exterior al interior del espacio. La cubierta es un soporte-suelo más, que se equipa, se ajardina, se horada y se le da espesor para ser vivida y ocupada. Ejemplo de ello son el tratamiento de la cubierta y la articulación de niveles en la Planta de Reciclaje de Valdemingómez de Ábalos & Herreros, así como en las diferentes secciones de los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz de Riegler Riewe.

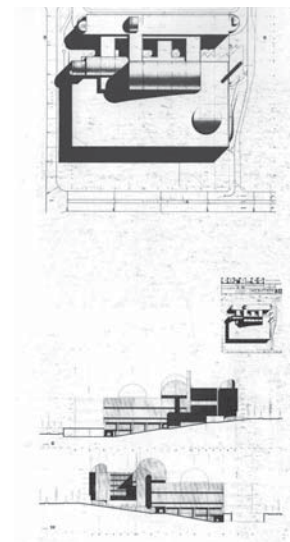
⁷² Gonzalez de Canales, F., 2010. *Beyond Bigness. Sobre Las Implicaciones Críticas De Una Lectura Formal De La Obra De Rem Koolhaas* (1987-1993). ppa, 10 ("Gran Escala"), pp.32-38.



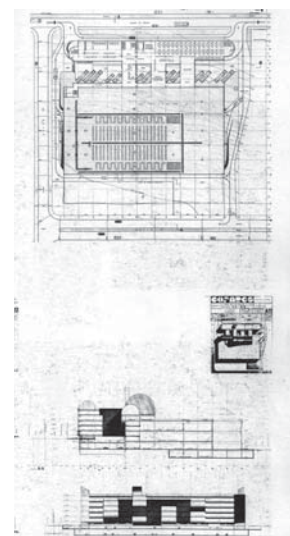
Sota, A. de la, Corrales & Molezún, 1957. Planimetría. Residencia de verano de estudiantes



Sota, A. de la, Corrales & Molezún, 1957. Residencia de verano de estudiantes, Miraflores de la Sierra, Madrid.



Corrales Jose A, Vázquez Molezún, R., Olalquiaga, R. 1968, Fábrica Cofares. Oficinas y naves de almacenaje Plantas



Corrales Jose A, Vázquez Molezún, R., Olalquiaga, R. 1968, Fábrica Cofares. Oficinas y naves de almacenaje Planta

En Valdemingómez, la cubierta se resuelve con una inclinación uniforme bajo la que se extiende la secuencia de niveles. Frente a la indiferenciación espacial que se presenta en planta, sólo pautada por una densificación de particiones por usos menos industriales y sólo contenidos en el tenso perímetro, se definen mediante la sección todas las relaciones espaciales necesarias. Además de la pertinente colaboración y adecuación con el desplazamiento en vertical y horizontal que garantiza la segregación por peso (por gravedad), la edificación define tres estratos donde convergen espacios de tránsito: área de visitantes, descarga de residuos, área de clasificación manual y área de recogida de clasificados. En los lindes laterales estos estratos proporcionan a su vez las plataformas de accesos.

El encuentro con el suelo - territorio, descampado o trozo de ciudad - construye en sección una huella que incluye una espacialidad singular y - podríamos decir - *generosa*, donde arranca la forma que la cubierta finalmente cualifica y contiene. La cubierta acompaña con una inclinación contante estos diferentes niveles, se horada y aparecen en ella lucernarios que acondicionan el espacio interior. También en la Planta de Reciclaje de Pinto, de estos mismos arquitectos, el suelo se transforma para conseguir los niveles necesarios en la lógica del reciclaje, e incluso en una determinada escena, se muestra literalmente al visitante.

Recorriendo las distintas plantas de Reciclaje proyectadas por Ábalos & Herreros, es posible recordar el trabajo en sección de la Fábrica Cofares⁷³ (Madrid, 1970) de J.A. Corrales, R. Vázquez Molezún y R. Olalquiaga, y la Residencia infantil de Verano en Miraflores de la Sierra de A. De la Sota, J.A. Corrales y R. Vázquez Molezún. Esta última contiene sus espacios en una ladera que se aterriza en tres niveles de muros de piedra sobre los que la cubierta inclinada a una sola pendiente ejecutada con vigas de madera da continuidad al espacio con los distintos programas⁷⁴. La Nave de productos farmacéuticos Cofares se organiza en una parcela prácticamente cuadrada. A nivel de la vía principal, presenta el cuerpo de oficinas y administración que, a través de cuatro anchos puentes -de varios forjados - sobre la vía de servicio, se conecta con el área de almacenaje. Sobre un basamento de hormigón que se ancla al terreno, se envuelven los niveles interiores en chapa ondulada que se tensa y homogeniza con continuidad, ligereza e incluso transparencia al perforarse en determinados espacios. J. Herreros comenta en la entrevista realizada, que la visitaban y fotografiaban con continuidad, para conocer cómo abordar un edificio de estas características, la logística de niveles, la escala de las piezas y la audacia en la configuración de la sección. Otra posible referencia que se ha podido reconocer a través de la consulta a los archivos sobre el trabajo de Ábalos & Herreros localizado en el CCA de Montreal, es el Davis Studio de Frank Gehry (1987), donde bajo una única cubierta inclinada de madera, se sitúan varios niveles delimitados por pretilles, conectados por escaleras que a su vez hacen de puente entre los espacios que unen y comunican. Nuevamente aquí, la envolvente exterior, de chapa ondulada, encierra el interior y resuelve su inserción en el terreno.

También en el proyecto para el concurso del Learning Center en Lausanne, Ábalos & Herreros proponen una sección que se construye como consecuencia del apilamiento del programa,

⁷³ J. Herreros cita como referencia que visitaban con continuidad, para conocer cómo abordar un edificio de estas características, desde el punto de vista programático y material.

⁷⁴ "Plantea esta obra el de tantas, que es necesario "oír la voz del lugar". Oída, se cortó horizontalmente la obra de la residencia en dos mitades: la inferior, adaptada, pegada al terreno, piedra, muros, bastidad, construida por obreros canteros de la localidad. La otra mitad alta pilares de hierro y cubierta de madera, cerramientos de carpintería metálica y grandes cristalerías se hizo en Madrid. (1959)" en www.archivo.alejandrodelaSota.org.

que se horada para dar continuidad a través de todos los espacios. Frente a otros proyectos contemporáneos, donde la superposición programática construye la figura del edificio (Biblioteca en Seattle de R. Koolhaas), la forma del edificio propuesto por Ábalos & Herreros para el centro universitario suizo es el resultado de la superposición de planos aterrazados al interior. No es el programa quien define la forma sino la relaciones de los espacios donde los posibles programas se desarrollan.

En el caso del proyecto de los arquitectos austriacos Riegler Riewe para los Institutos de la Universidad de Graz la seriación de espacios volcados hacia las calles y pasarelas hace que las aulas de gran tamaño se hundan en el terreno, dejando una doble altura como vestíbulo de acceso. El suelo se horada así con las galerías instalaciones y la posición de estas aulas teóricas son también un espacio de tránsito, son infraestructuras en sí, no son espacios de estancias prolongadas sino instancias de intercambio de información. Sobre rasante, la sección interior dibuja las relaciones espaciales que la seriación dejaba abiertas: espacios exteriores que se adentran y buscan cobijo bajo la cubierta, construyen pórticos y espacios calle sobre los que balnearon zonas comunes, pasarelas y despachos. Ante este despliegue de alturas y ajuste de escalas, la cubierta pauta con una secuencia de lucernarios en serie este eje central; pauta que desaparece ante la intensidad de la luz cenital.

Finalmente, si observamos el proyecto de Lacaton & Vassal para la ya citada Escuela de Arquitectura de Nantes, vemos cómo se propone dar literalmente continuidad al suelo, incorporándolo como rampa y aportando a cada nivel la resistencia estructural del terreno hasta en cubierta. La estructura de relaciones que se establece adquiere *forma* en la medida en que se colonizan los espacios y se densifican los posibles soportes de actividad. Los arquitectos se proponen proporcionar más espacios sin comprimir el espacio individual; la organización en sección superpone y amplía los niveles intermedios. La estructura de relaciones en altura se dispone, al igual que en horizontal, como un soporte inicial, cuya relación con la superficie de movimiento o suelo aporta una espacialidad de dimensiones mayores a las convenciones habituales para los usos previstos.

TOPOLOGÍA CONTINUA Y PAISAJÍSTICA.

El interior de la sección es un espacio continuo, la cubierta afirma esta continuidad y la superficie soporte de estancia y movimiento proporciona unas relaciones estructuradas que es posible entender como una topología, noción sensiblemente referida por Michel Serres en *Atlas* (1994) para recordarnos que el espacio, más que una representación geométrica que se traslada a través de sus medidas, se construye a través de sus relaciones: *“la topología se ciñe al espacio, de otra forma y mejor. Para ello utiliza lo cerrado (dentro) lo abierto (fuera), los intervalos (entre), la orientación y la dirección (hacia, delante, detrás), la cercanía y la adherencia (cerca, sobre, contra, cabe, adyacente), la inmersión (en)...y así sucesivamente todas las realidades sin medidas pero con relaciones”*⁷⁵. Para describirlos afirma que, *“hay que utilizar con circunscripción entre, en, por,... operadores que no designan los lugares como tales, (...), definidos, delimitados, recortados, es decir, métricos o mesurables, sino relaciones de vecindad, de proximidad, de alejamiento, de adherencia,*

75 Serres, M. and Martorell, A., 1995, Atlas. Madrid: Cátedra.p.68.

*de acumulación, es decir, las posiciones: el estar ahí y sus relaciones con el exterior”*⁷⁶, que esta tesis llama como disposiciones.

No son recintos estancos o trazas que determinan las relaciones, existe un despliegue volumétrico que evidencia la relación entre áreas cualificadas en continuidad espacial, pero segregadas topológicamente. La percepción es paisajística y continua, la idea de panorama queda contenida en el interior. La forma de la sección permite observar a distancia y posicionarse en diferentes niveles para tener una visión continua del espacio. En él se disponen los programas, usos y funciones que se acomodan con una baja determinación formal, frente a la forma del espacio como conjunto. El programa tiene capacidad de transformar levemente el espacio, de densificarlo, de aligerarlo, de cualificar su grado de publicidad y de privacidad.

FORMA “TIPOLOGICA” EMPIRICA.

Al observar y comparar proyectos realizados para programas similares, como el educativo, es de interés reconocer en ellos una propuesta de sección que determina y explicita las relaciones espaciales que se proponen desde el proyecto. En tal sentido los proyectos de Riegler Riewe, Lacaton & Vassal y Ábalos & Herreros para Graz, Nantes y Laussane, respectivamente, ejemplifican tres *arquitecturas como disposición* donde la forma de la sección está proponiendo un modelo de investigación y/o docencia. Es posible pensar que, en el momento en que se está debatiendo la educación europea, estos proyectos están ensayando y proponiendo nuevas tipologías entendidas como sistema de perfeccionamiento empírico a lo largo del tiempo, basado en el ensayo y error, adaptación e innovación. Estos proyectos no sólo atienden a las necesidades funcionales o programáticas de cada momento o etapa, sino que proponen experimentar nuevas relaciones espaciales individuales o colectivas. Son propuestas sensibles a las estructuras sociales y productivas que ocupan -y son llamadas a ocupar - esta sección.

IMPLICACIONES CULTURALES Y SUBJETIVAS

La sección es imagen y paisaje seductor. Si R. Hamilton reflexionaba sobre el carácter necesariamente persuasivo de la imagen (1960)⁷⁷. J. Baudrillard desligaba la necesidad de un referente natural o cultural en ese carácter persuasivo, plantea la pérdida total de cualquier principio referencial: *“no hay otra realidad que la segregada por los modelos de simulación, estamos en la era de la simulación y la seducción es la única posibilidad de ir más allá de esta simulación”*⁷⁸. El fetichismo de la mercancía inunda el día a día, llena todos los resquicios de la vida cotidiana, los sujetos están saturados por la ideología del consumo. Baudrillard aborda así los conceptos de valor y de sujeto desde una perspectiva semiológica, en la cual *el sujeto es elemento y soporte* de la sintaxis y lógica funcional del capitalismo tardío.

Se trata de la visión de *voyeur* a la que apelaba Koolhaas en la memoria de la Bibliotèque de Jusseu, y que recoge como cita en *SMLXL* : *“En lugar de un simple apilamiento de pisos, secciones de cada nivel se manipulan para tocarlos, arriba y abajo; Todos los planos están conectados por*

76 Serres, M. and Martorell, A., 1995, Op. cit. p.69.
77 Hamilton, R. 1960, “Persuading Image”, Architectural Design 134 (pp 28-32), Council, London, 1960.
78 Baudrillard,J. De la seducción, Cátedra, Madrid, 1989; y “Dead symbols”, entrevista con Jean Baudrillard, en *Theory, Culture and Society*, nº 12/4, 1995, referidos por Scott Lash 1999, *Objetos que juzgan: el Parlamento de las cosas* de Latour. Trad.M. Expósito y J. Barriandos. www.Eicpt.org



una única trayectoria, un bulevar interior deformado, que expone y relaciona todos los elementos programáticos. El visitante se convierte en un flaneur baudelaireano, inspeccionando y siendo seducido por un mundo de libros e información - por el escenario urbano".⁷⁹ La sección atrapa al sujeto (usuario) y lo alza a un escenario, en que se convierte a la vez en espectador y actor.

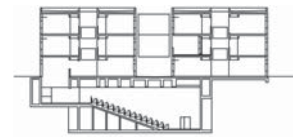
La forma en sección tiene el atractivo de generar un extrañamiento, un alejamiento de lo real. La generación de un paisaje seductor aleja al sujeto de un presente que es fragmentado, aunque hiperconectado, en una ficción de control espacial.

El proyecto que diseña esta intención de continuidad paisajística puede leerse como un espacio que finalmente, al estar continuamente expuesto y produciéndose, "determina" el sujeto, tanto individual como colectivamente. La metáfora de la imagen del cine es operativa para ilustrarlo: lo que queda fuera de la proyección continua es lo real. Alain Badiou en alguna de las imágenes de *En Busca de lo real perdido* (2016) ilustra esta idea de lo que queda dentro o fuera del campo de visión: si en el cine lo real es lo que queda fuera de la pantalla, si la democracia es un mero semblante velado del capitalismo, lo real es lo que queda fuera de lo representado. Sólo la ruina de lo velado, permite ver la realidad.

Pero lo que desvela el trabajo sobre la sección como articulación de espacios es el sostenimiento del "interior" como un campo de proyecto a explorar intensamente desde la arquitectura, en todos los programas, escalas y situaciones de un edificio. Frente a una preponderancia donde la forma y expresividad exterior de un edificio desplaza el interés o atención sobre el proyecto de interior, y lo limita un apilamiento denso y eficaz de niveles, el proyecto como disposición entiende que esta sección que diferencia espacios, los vincula y convoca a recorrerlos y experimentarlos, es una herramienta esencial para cualificar el espacio, pero no limitar o coaccionar su uso y su movimiento.

⁷⁹ Koolhaas, R. & Mau, B. 1998. *Small, Medium, Large, Extra-large*. Monacelli Press. p. 1318-1325

Riegler Riewe, 1994, ILETUG. Perspectiva 3ª versión. Graz.



Riegler Riewe, 1994. Sección transversal ILETUG.

Así lo subraya recientemente Iñaki Ábalos en el Comisariado de la Bienal de Venecia 2014, con la muestra "*Interiors*" (2014)⁸⁰ para el pabellón español. Indica Ábalos que frente a la modernidad que ha determinado el exterior de la arquitectura, los interiores se han valido de diversos recursos - argumentos materiales, técnicos, climáticos - para mostrarse heterodoxos, experimentales y ensayar así nuevos avances. Los años sesenta y setenta en la arquitectura española (De la Hoz, Corrales, Higuera, Oiza, .), es una de los periodo de ensayo más fructíferos, al que en los años ochenta se le suma una condición de madurez, donde la merma de habilidades artesanales y la aún no estandarización y homogenización de sistemas y materiales, "*liberó a los arquitectos de seguir ciegamente modelos, técnicas y tipologías que, desde una perspectiva actual, habrían supuesto grandes fracasos por su inadaptación en términos materiales y medioambientales.*"⁸¹

En el mismo catálogo de Bienal de Venecia José Luis Pardo, en "*The fundamental things apply as time goes by*"⁸² reflexiona sobre la idea de continuidad y homogeneidad "aparente", que es inducida por *lo moderno*, por la actividad constante, donde espacio y tiempo son continuidades sin principio ni fin, donde no hay espacios entre un ahora y otro ahora. Previene de esta forma sobre la continuidad del presente, en el que todo se ha convertido en presente y el pasado es inmediatamente recogido, no hay memoria o ejercicio de memoria que re-elabore el recuerdo. Todo el espacio y el tiempo están ocupados y transcurren a la vez.

En el interior el sujeto resulta siempre expuesto - si trabaja, si está de ocio, habitando o estudiando - en una arquitectura a su vez expuesta. El sujeto - individual o colectivo - que se proyecta en estos espacios, formaría parte de la exhibición o espectáculo seductor al que se le convoca a interactuar: a ser un sujeto para el que se diseña a la vez que diseñador, finalmente diseñado para consumir el rol mismo que produce ("prosumer"⁸³).

CONCRECIÓN FORMA-SECCIÓN

Frente a la "leve" estructuración de las relaciones espaciales en planta, la arquitectura como disposición propone una estructuración de niveles, dimensiones y escalas que determinan una relación topológica. En la sección-forma se muestra un interior continuo, se busca la posibilidad de dominar y sumergirse en esta continuidad espacial reconociendo en ella algunos hitos, cotas o niveles singulares y los enlaces del espacio: narraciones que se pueden elaborar a partir de la forma, continua y de bordes perceptibles.

Las implicaciones culturales que devienen de la arquitectura así conformada son, de una parte, la significación de un espacio seductor a través, entre otros, de una imagen de continuidad similar a la continuidad con que percibimos; a lo cual contemporáneamente se suma - en presente temporal y espacial - la conectividad y su virtualización. Por otro lado, esta arquitectura a disposición está habitada por un sujeto predominantemente expuesto y al que se le presume poder desenvolverse de forma libre, individual o colectivamente. Así el *proyecto como disposición* intenta situarse en una posición atenta para asumir los riesgos y contradicciones que conlleva proponer y no determinar, en tiempos y espacios que naturalmente se presentan diversos.

⁸⁰ Ábalos, I. 2014. *Interior*. Barcelona: Ministerio de Fomento, Moisés Puente editor. p15-49

⁸¹ Ábalos, I. 2014. op cit. p 15.

⁸² Pardo, J.L. 2014. *The fundamental things apply as time goes by* en Ábalos, I. op cit. p157-171

⁸³ Alvin Toffler acuñó el término *prosumer* (prosumidor) para definir al consumidor como productor paralelo de información.

4.4. MATERIALIDAD DISPUESTA.



En la arquitectura como disposición la materialización determina la propuesta espacial que finalmente se construye y se dispone. El debate sobre la materialidad de la arquitectura acompaña en el siglo XXI a las prácticas cuyos antecedentes se sitúan, de nuevo, en la experimentación material de la postguerra, y que adquieren en el final de siglo una relevante presencia arquitectónica que se traslada a una consideración estética y ética, favorecida por determinados argumentos sociales, ecológicos o productivos. La materialidad así entendida es un argumento que, junto a los conceptos de recinto y pauta-organización, caracteriza de forma diferencial el proyecto de arquitectura como disposición. Esta condición material de la disposición, se ilustra a través de dos exposiciones:

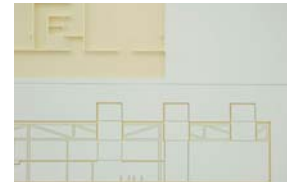
Una de ellas es la *instalación* de la III Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (1995-1996) diseñada por Ábalos & Herreros celebrada en la Universidad Pontificia de Comillas (escenario bizantino, jesuítico, y modernista de Domenech i Montaner) y la Sala de los Nuevos Ministerios de Secundino Zuazo, en Madrid. Este proyecto expositivo propone, sobre un suelo diseñado por Gerhard Richter, celebrar "*la fantasía soporte de otras fantasías*". Con dispositivos casi domésticos, construyendo unos soportes para una mesa y dos proyectores de diapositivas y una fuente de audio, conseguían una suerte de "autómatas" parlantes que narraban visual y acústicamente al espectador los veinticuatro proyectos seleccionados. El espacio virtual se construyó por el paseante, su vagabundeo generaba una experiencia visual y acústica diferente. Se implicaba así al sujeto a atender estos dispositivos rudimentarios empeñados en trasladar cada asunto del proyecto.

La propuesta expositiva revisitada ahora (fotografías, diapositivas y croquis archivados en el CCA), se antojaría de un valor incalculable a la vista de las fotografías de los ensayos en taller para construir los artefactos, medir y equilibrar las cargas de la pantalla, el proyector, el soporte retro iluminado de las imágenes y el altavoz todo en un solo soporte.



Ábalos & Herreros, 1996-97. Diapositivas de la III BIEAU Madrid.

Ábalos & Herreros, 1996-97. Exposición en la III BIEAU Madrid.



Riegler Riewe 2009 Exposición Die Tiefe der Flasche Graz. Foto Florian Lierzer.



La segunda exposición es la que Riegler & Riewe diseñan sobre su propia obra: "*La profundidad de la Superficie*" ("*Die Tiefe der Flasche*") para la galería met-room de Barcelona en 2007, también expuesta en Katowice (2008), Berlín y Graz (2009). En esta ocasión la propuesta es producir una representación nueva de cada proyecto, representación que aparece en sí misma como una obra producida por el estudio.

La propuesta es ciertamente pragmática. Ideada como una exposición itinerante (hasta 4 sedes), se piensa un formato transportable y ligero: paneles de poliestireno extrusionado de 10cm de espesor sobre los que se tallan con láser cada uno de los proyectos. No se recurre a materiales como la madera o metal, que pudieran ser considerados como materiales nobles, convirtiendo la pieza en objeto valioso. El material utilizado es absolutamente cotidiano - frecuentemente usado como aislamiento térmico de envolventes exteriores - y se utiliza sin ningún tratamiento de lacado o coloración; es el material tal cual se sirve. Estos paneles suspendidos por dos puntos del techo o sobre pared, son a la vez soporte expositivo y objeto expuesto. Sobre ellos se talla la huella de cada edificio expuesto donde es posible reconocer los niveles, las particiones y el cerramiento. La sección se talla asimismo como perfil de un dibujo con profundidad. Complementariamente, en una esquina se instala una pequeña pantalla donde una secuencia de imágenes acompaña el *board* como explicación del proyecto. Todos los proyectos se representan igual, como talla muda y sugerente como una ruina, como explica Roger Riewe en la entrevista⁸⁴. Se trata de producir

84 Entrevista 29.06.2016 Roger Riewe "The Depth of the surface is a really contradictory title, it sent really make sense, it is a two dimension thing into a three dimensional term. This is actually the way of our working: we work a lot with two dimensional plants and think them always of three-dimensional. Also in the way of virtualization, so when we draw a line and a dot, we think what would happen there, what are the scenarios behind this that would enable us see the possibilities, the scenarios and potentials of possibilities Is it not contradictory that you build up a complete set of models and boards as a representation of the work you've already done?

RR: It's very difficult to exhibit architecture; it's just about it, almost impossible. And also for a traveling exhibition it is even worse. We were saying, we like architecture when it is like non finished, to make an architectural exhibition, more like a ruin, because this are the most open moments of the building, when you get a lot of fantasy and creativity on what would be the lights mean, and so on. So we said let make an exhibition without like an archaeological excavation site, but without science, so everyone has to have the feeling of being walking around and imagine what can this be, and that was the beginning of this exhibition, we said, everything is like an excavation site. Finally we were like a little bit friendly and we have those little videos so if anyone wants to know more about the projects he would have it, looking to the videos to find out what it is about. There is no sign no writing that people will follow.

extrañamiento, curiosidad e incluso irritación en el observador - algo que ya reconocíamos en Lavier - que queda atrapado descubriendo dicho proyecto entre la profundidad de las sombras arrojadas por los muros a media altura. El ingente esfuerzo de redibujar según las pautas de corte, hacer pruebas y producir todos los paneles con los proyectos. Se trata de una confluencia de las tecnologías digitales, corte de control numérico, sobre un producto industrializado común, que adquiere un importantísimo valor casi artesanal -rigor, representación, operatividad y pragmatismo-, fabricado en una lógica de transformación digital con alta cualidad representativa.

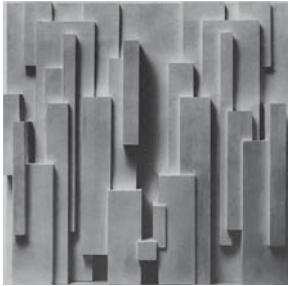
La irritación del interpelado puede ser explicada como la paradoja de exponer un material inerte, que contiene rigurosa información, que se desvela como una imagen que hay que re-crear como pensamiento. No se consume, se crea una imagen evocadora a partir de un material banal, transformado, en este caso, por las tecnologías digitales.

"La profundidad de la superficie" tiene importantes antecedentes, que podemos encontrar un siglo antes en el bajorrelieve empotrado⁸⁵ de Josef Hoffmann en uno de los muros del Pabellón para la Secesión de J. M. Olbrich (1902) restaurado por A.Krischanitz en 1995 . Esta secuencia de volúmenes rectangulares, abstractos y superpuestos en yeso estaban asimismo expresando un punto de inflexión, entre las artes decorativas y la propia arquitectura, que ensayaban también los Wiener Werkstätte (1903-1932, talleres de artesanos innovadores en Viena fundados por el industrial F.Waerndorfer, el pintor K. Moser y el arquitectos J. Hoffmann). Guattari recuerda la "distancia que hay entre el desarrollo técnico científico y la incapacidad de las fuerzas sociales organizadas (...) de ampararse en esos medios de producción para hacerlos operativos."⁸⁶ Una situación de tensión creativa similar a la que debatía la arquitectura y artes aplicadas un siglo antes, es también reconocible en el cambio de siglo XX al XXI.

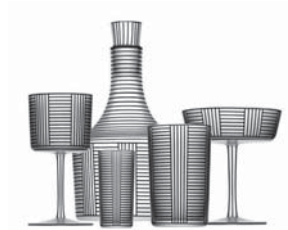
La materialidad y la imagen producida por superposición de distintos estratos caracteriza asimismo a la arquitectura como disposición. Una imagen dinámica, vibrante y distorsionante, de profundidad sencilla, inmediata y sugerente. La materia en el proyecto como disposición asume responder a la geometría y técnica de las determinaciones espaciales que se han dispuesto. La materialidad despliega lo tectónico en diferentes capas, "hacer que la tectónica se desmonte" ⁸⁷ ahuecando o esponjando la fachada a la que frecuentemente se denomina *piel*⁸⁸, y que pronto se normaliza como *envolvente*. Se elude toda significación que la construcción puede trasladar, como simbolismo de monumentalidad o incluso de poder. El valor se centra en el espacio, en la distensión del mismo.

VERNÁCULO INDUSTRIAL.

Los materiales que se prescriben para la arquitectura como disposición son productos industrializados, que se incorporan al proyecto en tanto elementos y sistemas disponibles que se ajustan en el proceso. La materialidad del proyecto se muestra directamente en el ensamblaje o



Hoffmann, J. 1902 Supraportenrelief. Secession Pavilion



Hoffmann, J. 1914 Bronzit Series B' Glassware Lobmeyr

montaje de los elementos que lo conforman. Son productos transformados e industrializados para optimizar su función y aplicación técnica, desplazando así connotaciones o retóricas preciosistas entorno al material o a su diseño. El proyecto no se prefigura por las pautas o modulaciones de fabricación ni se fabrica específicamente para la singularidad del proyecto; sino que se busca, en aras de la optimización material y constructiva del proyecto, un ajuste entre la modulación de sistemas o suministros y la modulación pautada en el proyecto.

La innovación está en la aplicación eficiente de un sistema, no en el diseño de este sistema o en la invención del material. Se traduce así la actitud que prioriza el cómo frente al qué o cuáles materiales se usan y consumen. Actitud que reclamaba De Certeau en los citados estudios titulados *La Invención de lo cotidiano* (1980) donde critica los estudios sobre el consumo basados en estadísticas, cuyos resultados analizan y detallan qué consume o quiere consumir una población y desprecian el cómo: la manera en que dichos productos se consumen, cómo se utilizan, qué se hace con ellos, cómo se los apropia y cómo transforman e inciden en la vida cotidiana. Es este modo de hacer, presentado en De Certeau, que atiende a cómo la producción ingente de la sociedad es incorporada a la vida cotidiana transformándola y apropiándose de ella, la que está presente en la arquitectura que aquí se reseña y se denomina como *disposición*.

ESPACIO BRUTO Y NETO.

Como se ha descrito, el espacio queda determinado por el material de la técnica constructiva que lo soporta, cuya jerarquía resulta de las lógicas internas al sistema, de las contingencias y donde cada elemento se muestra tal como es: terreno, losas, soportes y envolventes. Es un *espacio bruto*, sin otro borde o figura que el que determinan los materiales, elementos constructivos e instalaciones que lo definen. Frente a él, el *espacio neto* es aquel que resulta de eliminar u ocultar dicha información material y técnica que dicta la lógica constructiva. En el espacio bruto no hay más materiales que aquellos que asumen una misión constructiva, estructural o técnica. Se eligen aquellos que añaden matices sencillos pero intensos: color disuelto en la masa del hormigón, brillos y texturas uniformadoras o que desdibujan la forma, translucidez y efectos con la luz natural.

El espacio que construye es el percibido y vivido por el usuario y genera una especial empatía, porque la materialidad que proporciona es sugerente y porque es comprensible cómo está montada. Su ensamblaje desvela una modulación, unas juntas o uniones y unos sistemas que quedan expuestos y legibles. La atención a los requerimientos del material de cerramiento, la variación aparentemente arbitraria de ritmos o la translucidez, muestran al interior, un paisaje desdibujado del exterior.

Desde principios del siglo XX, a través de exposiciones, se han ensayado y testeado las cualidades que los nuevos materiales -innovadores, híbridos y experimentales - aportaban al espacio, buscando ilustrar los 'ideales modernos' asociados a una sociedad avanzada y productiva que generaba una cultura de vanguardia. La Werkbund es, desde su fundación por Muthesius (1907) y la posterior integración de Behrens, Olbrich y Riemerschmid, Reich, Tessenov, Anna Muthesius, y Van de Velde, la referencia fundacional de esta forma de pensar, de esta lógica de conexión necesaria entre la producción, las empresas y el Estado, tal que se produzca y dirija un consumo de materiales, diseños, objetos y espacios que transforman la vida. Son las exposiciones de productos las que familiarizan los materiales y utensilios con la población burguesa interesada en novedades, a quien a su vez escenifican.

⁸⁵ Sobre la Porta, Relief, 1902 (Rekonstruktion: Willi Kopf, 1985)

⁸⁶ . Deleuze, G. & Guattari, F., 2000. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos. P.14

⁸⁷ Es así comentado de forma explícita por otros arquitectos de esta generación, en el caso de José Morales MGM arquitectos, entrevistado por González de Canales, El Croquis n°152(2015) "la técnica está abocada a generar espacios pasivos, espacios simbólicos, representativos (...) nuestro entendimiento es generar un espacio que no representa poder.(...) el interior debería ser tan público como el exterior.(...) en el exterior no puedes encontrarte puertas o ventanas, lo que encuentras son gestos que provienen de esa escalada mayor del edificio". P. 8.

⁸⁸ Ábalos, J. & Herrerías, J., 1997. "La piel frágil" en *Áreas de impunidad*, op. cit. p.9-47.

Así se presentaban los espacios experimentales Frederick Kiesler en la instalación *Raumstadt* de la exposición *Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París 1925, y en los montajes de Moholy-Nagy para los decorados de los *Les Contes d'Hoffmann*. Así se mostraba en *Samt und Seide Café* en *Die Mode der Moderne* en Berlín o *Wohnraum in Spiegelglas* en *Die Wohnung* en Stuttgart (1927) de Lillie Reich y Mies van der Rohe, espacios desde donde experimentar la utilización *sachlich* -objetiva - de materiales industriales para montajes espaciales y, diríamos, casi urbanos, para desplegar una intensa experiencia llena de subjetividad y belleza.

Si en el periodo de entreguerras, los materiales representaban la subjetividad y los principios de belleza proyectados hacia una sociedad universal ideal, y en la postguerra los materiales industrializados denotaban la operatividad, eficiencia y economía de una sociedad innovadora, productiva y competitiva, hacia el final del siglo XX el uso de una materialidad *industrializada* no se presume heroico ni ideal, sino sugerente, sencillo y fácil.

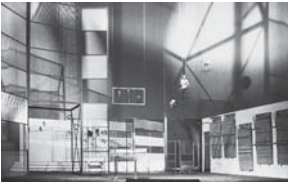
NO LENGUAJE, ENSAMBLAJE Y MONTAJE

El material que define estructural y constructivamente el espacio, evita toda identificación de elementos arquitectónicos reconocibles. La no determinación de un posible lenguaje arquitectónico se produce por la desaparición de toda referencia a elementos como jambas dinteles, zócalos o líneas de imposta, que evitan una fachada compuesta u ordenada de estos elementos. Así mismo se evita que el orden constructivo interior, niveles de forjado, localización de soportes o particiones, se traduzca al exterior, que predominantemente queda definido por una envolvente de piezas ensambladas que construye en sí misma, una propuesta material.

El proyecto se concreta mediante un proceso de ensamblaje y yuxtaposición de elementos que antepone la significación del material a su descripción formal. Como se ha visto, este paradigma constituye una *pre-disposición* que determina una lógica de proyecto como práctica pragmática y experimental donde el proceso de montaje genera el resultado. La edificación resultante difícilmente se muestre como objeto definido o completamente abarcable desde la percepción inmediata de quien la observe, o desde el entendimiento urbano de la misma. Esta arquitectura mantiene un alto grado de abstracción volumétrica y espacial sin mostrarse formalmente evidente como pieza u objeto instalado en el paisaje.

Dentro de las pre-disposiciones esta tesis ha reseñado la aproximación al mundo de arte como práctica útil y operativa en la generación de espacios que convocan a interactuar con el público. Son justamente las prácticas artísticas las que han ensayado ensamblajes materiales como los de Mary Miss, las que han atraído la atención del espectador sobre los desechos o sobre el ambiente como lo hace Hans Haacke, o las que han prestado atención a la terminación material de la obra como D. Judd, así como las que han puesto en valor el espacio entorno a la obra de arte como lo hace R. Morris.

Es así como trabajan pintores coetáneos como Gerhard Richter o el más cercano Luis Gordillo. En capítulos anteriores se mencionó cómo el trabajo de Richter ilustra un punto de inflexión en la arquitectura: Las *Grey Paintings* (1975-2002) que no definen ninguna posición, no evocan sentimientos ni asociaciones, no son ni visibles ni invisibles, pero hacen visible lo invisible,



Moholy-Nagy, L., 1929.Diseño de Escenografías Tales of Hoffman



El Lissitzky, 1929,The Russian Room, en la Exposición Film und Fotografie Fifo exhibition,Stuttgart



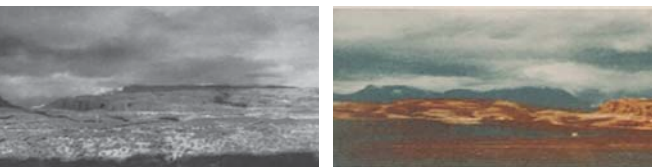
Kiesler;F. 1942,Surrealist Gallery, Art of This Century Gallery, New York



Henderson, N., A. & P. Smithson, 1953Parallel of Life and Art,ICA Londres



Gordillo, L., 1979 Los Chinos.
Ábalos & Herreros, 2001 Aula medioambiental, Edificio PIRS. Tenerife
Richter , G. 1971 "Kanarische landschaften".



generan una ilusión positiva⁸⁹, o las Photo-Paintings, pinturas hechas sobre restos de revistas de fotografías coetáneas, cuyo sentido relaciona con indiferencia, calma, sin compromiso y ausencia de opinión. Nos gustaría encontrar en la serie *Kanarischen Landschaften* (1971) de Richter, más de 100 fotografías de los paisajes de las Islas Canarias, una mirada conocedora y cómplice con los montajes de Ábalos & Herreros sobre el edificio del Aula medioambiental del PIRS (2001), en Tenerife.

Pero es en el proyecto del estudio Luis Gordillo también de Ábalos & Herreros, donde leemos una proximidad aún mayor al artista, quien recordaba sobre su pintura: "*la esencia de mi obra tiene mucho que ver con la yuxtaposición, con la realización de obras muy distintas en un mismo tiempo, con la porosidad en las influencias.*"⁹⁰ El propio Gordillo, hablando sobre la exposición que él mismo diseña en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2007 añade: "*esta exposición tiene algo de cine. Un director que rueda y luego corta, ensambla y crea una nueva temporalidad. Yo he querido hacer algo parecido, de manera que la acción puede ir para delante o para detrás con bloques de obras en sitios extraños. Se trataba de que los cuadros adquirieran una vitalidad nueva*"⁹¹. Ese carácter ágil, de superposiciones, como montaje de la pintura, ilustra la materialidad que acompaña a la arquitectura como disposición.

Es por otra parte conocida la temprana colaboración de arquitectos y artistas en el resto de Europa. Adolf Krischanitz lo hace con Helmut Federle y Oskar Putz, y por su parte es paradigmática la frecuente colaboración de Herzog y De Meuron con Beuys en la instalación *Feuerstätte 1* (1977), primero en Basel y luego en Colonia; con Helmut Federle en el *Pilotengasse* (1987-92) y en Goetz Collection (1989-92); con Remy Zaugg en ordenaciones como la Residencia de Estudiantes Burgogne en Dijon (1990-92) y con una extensa lista que involucra a Adrian Schiess and Rosemarie Trockel, Thomas Ruff, Gerhard Richter, entre otros.

89 Richter,G.& Elger,D. & Ulrich, H., 2009. *Text, Writings Interviews and letters 1961-2007*. London: Thames and Houston.p.92
90 Aguilar, A. 2007. "Gordillo juega con Gordillo" El País. 20 Junio 2007. Sobre la porosidad de las influencias se señala en el artículo: "Tomaba temas de las fotografías publicadas en prensa para realizar sus cuadros en esta tendencia artística que causaba furor al otro lado del Atlántico. En la imprenta le cambiaba el color del papel y se lanzó al universo fotocopia."
91 Aguilar, A. 2007.op cit.

Si bien el reconocimiento y el trabajo significativo de los artistas convocados son excepcionales, la referencia a la práctica artística como trabajo con la materialidad cotidiana es determinante en la arquitectura suiza de finales de los ochenta y supone la puesta en valor de la cultura material que trasciende las prácticas discursivas. El editor Gerhard Mack señala en el artículo *"Architecture in a Postromantic World. About the designs by Herzog & DeMeuron"* (1997), cómo la arquitectura enraizada en la enseñanza de Rossi, Reichlin, Schnebli o Snozzi, en la ETH Zúrich era interpretada desde claves cotidianas por aquellos arquitectos cuya colaboración con artistas les hacía volver sobre el material y su implementación cotidiana. Así la construcción de entramado de madera es la que hace posible e inmediata la experimentación con el Frei Photo Studio en Weil am Rhein, la casa en Bottmingen, y el trabajo de muros de piedra o ladrillo que rellena marcos de hormigón es paradójicamente parte de la *"low architecture"* del entorno de la casa Tavole (1988). Mack señala a Herzog & De Meuron como arquitectos que rescatan para la arquitectura materiales tradicionales y cotidianos, trabajos donde *"el material simple se convierte en un espacio de ambivalencia irritante (...) Cuanto menos parecen estar limitados los materiales, más fuertemente se motivan en el poder de asociación de los observadores"*⁹².

TRASLUCIDO, MEJOR QUE TRANSPARENTE

La transparencia deja de ser una evidencia de necesidad luminica y expresión técnica de progreso, para mostrar su capacidad de activar otras sensibilidades que apelan a una conciencia de las formas culturales de su momento presente. Frente a la transparencia moderna, revisada en Rowe & Slutzky (*Perspecta*, 1963) y debatida en arquitectura, es preciso situar la idea lo translúcido en el periodo de cambio de siglo. En sentido amplio, lo translúcido se entiende como una superficie que teniendo una pauta u orden no hace inteligible lo que queda al otro lado de la misma, si bien establece un vínculo visual evidente entre los espacios entre los que se sitúa⁹³.

Los efectos del material son asimilables a la percepción de la *"abstracción sublime"* que describe Krauss en el texto *"The Grid, the/cloud/ and the detail"*. La autora ve en la renovada interpretación de Mies, la existencia de un orden inmanente de superficies y materiales que asumen un efecto camaleónico, atributos materiales ilusorios, e incluso contenido político y cultural, que le han desvelado los textos de Hays y a Quetglas⁹⁴. Krauss ve en la obra de Agnes Martin -siempre cuadros de seis pies cuadrados pintados con grafito, tinta o acuarela - los efectos sublimes que describe Edmund Burke como *perfectamente sencillo, una uniformidad absoluta en disposición, forma y color, una sucesión de partes uniformes que permiten una comparativamente escasa cantidad de materia para producir un efecto mucho mayor que mucha mayor cantidad dispuesta de otra manera*⁹⁵. Efectos que A. Martin insiste en alejar de lo natural o de la naturaleza, queriendo captar la realidad de forma objetiva, sobre la que *se proyecte toda la subjetividad del espectador*⁹⁶.

92 Herzog, J., De Meuron, P. & Mack, G., 1997. *Herzog & De Meuron: Gesamtwerk*. Basel: Birkhäuser.p.9-10

93 Son translúcidas en este sentido las fachadas de plexiglas, de U glass o de scobalit que referimos en las obras, pero también fachadas como las de la Estación de Trenes de Innsbruck y la de los Institutos Universitarios de Graz que se conciben - a pesar de ser de hormigón -como un revestimiento no portante, cuyos huecos desdibujan cualquier posibilidad de identificar la estructura o niveles que dejan al otro lado.

94 Mies van der Rohe, L., Mertins, D. & Baird, G., 1994. *The presence of Mies*. New York: Princeton Architectural Press. P.133-149.

95 Burke, E. 2005. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.

96 Mies van der Rohe, L., Mertins, D. & Baird, G., 1994. Op cit. p. 142



Lacaton & Vassal, 2009, Interiores ENSAN.



Federle, H. & Krischanitz, A. 2006 Museum Rietberg extension, Zurich, Switzerland



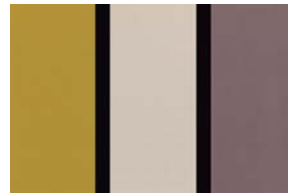
Federle, H. 1992 Name without m, Viena



Mies Van der Rohe, Crownhall.



Federle, H. Krischanitz, A. 1992 Neue Welt Schule, Viena



Federle, H. Krischanitz, A. 1992 Neue Welt Schule, paleta de Colores.

Señalamos como referencia del concepto de recinto edilicio el Cronw Hall, cuyo interior queda delimitado por un cristal lechoso en el encuentro con el suelo. De esta manera, el espacio ocupado queda delimitado por un cerramiento traslúcido, que pasa a ser vidrio transparente en el sector superior de carpinterías de encuentro con la cubierta, que "flota" sobre el vacío así construido. La paradoja de estar encerrado y a la vez "a cubierto" por un plano que se proyecta hacia el exterior ,pero que termina en el encuentro con el cerramiento convoca al espectador, estudiantes entre otros, a reflexionar sobre el recinto donde trabajan, espacio de representación, y el espacio proyectado.

ESTÉTICA O IMAGEN

El cambio de siglo en Europa estuvo acompañado no solo por la expansión del capitalismo global y sus expresiones más tangibles como la sobreproducción de eventos e infraestructuras civiles, culturales y educativas junto al consiguiente despliegue propagandístico, sino que ayudado por la irrupción de la sociedad de la información y las llamadas nuevas tecnologías, el nuevo capitalismo desplazó su centro de gravitación desde los lugares donde se producen los objetos de consumo a los lugares donde se produce y difunde la imagen de dichos productos. En palabras de Jameson: "la forma última de la reificación de la mercancía en la sociedad contemporánea de consumo es la imagen misma (...) y consumimos menos la cosa que su idea abstracta".

Este escenario de hiperconsumo de la imagen es para la arquitectura como disposición una de las variables que amenazan su intento de evadir el discurso y la producción de imagen lenguaje u objeto. La misma actitud pragmática y a priori no interesada en la producción de una imagen en términos de objeto o representación, arroja en los resultados una estética marcada por lo inacabado, lo *low tech*, no sofisticado, lo ordinario y lo sencillo no vulgarizado, que inicialmente no se propone entrar en el terreno de la significación. Pero es el mencionado contexto de hiperconsumo de la imagen y la simulación el que provoca a finales de siglo un decisivo desplazamiento del rol del material: de ser un elemento constructivo asociado a la arquitectura pasará ser una imagen en sí mismo, a participar como soporte y fondo de otras prácticas de difusión. La imagen material se desprende así de la arquitectura y comenzará a ser reproducida e imitada, o simplemente utilizada casi que de manera estilística.

En dicho contexto, la estética que como resultado de su actitud pragmática y de sencillez material arroja la arquitectura como disposición, será, entrado ya el siglo XXI, origen de búsquedas por parte de generaciones posteriores que encontrarán a partir de la actitud pragmática y de sencillez constructiva, un camino sobre el que proponer un imaginario - rápidamente convertido en imagen - asociado a una arquitectura alejada de las elites, próximas a los usuarios, de espíritu sociabilizador y de nueva ecología. Aparecerán a partir de la primera década del siglo XXI, pre arquitecturas manipulables, reivindicativas o simplemente enunciatoras de una ética renovada y una estética no por ello menos atractiva y seductora.

Como se señalara en el capítulo anterior, es reconocible como pre-disposición una vinculación a los *nuevos brutalismos* de los años cincuenta y sesenta. Pero no a la diversificación y popularización del término, sino al *nuevo brutalismo* radical que valora los materiales *"as found"*. Materialidades ensayadas por Mies van der Rohe y Moholy Nagy, que reconocen tempranamente los miembros de *The Independent Group* - E. Paolozzi y N. Henderson - en la inmediatez y yuxtaposición de imágenes sacadas de la naturaleza, la vida, la industria, la construcción y las artes, que en *Paralell*

of *Life and Art* (inaugurada en Septiembre de 1953)⁹⁷ se disponían sin composición, forma ni jerarquía entre ellas. Este *nuevo brutalismo* se reconoce ya en “*aquellos proyectos de estructura vista y sin acabados interiores*” que recoge *Architectural Design* (AD) desde 1953 (Casa en Soho, Hunstanton School, A&P. Smithson), cuya definición pronto matizan R. Banham y las réplicas de J. Summerson, R. Jenkins o T.Crosby en diferentes artículos⁹⁸ y posteriormente en el libro titulado *New brutalism: ethics or Esthetics?* (1966). En este libro Banham insiste en una reflexión no sólo estética al respecto, sino ética⁹⁹, que no necesariamente reconocen como principio sus autores. Así, durante el periodo estudiado de cambio de siglo y como contraposición a otras lógicas de proyecto en arquitectura, esta materialidad es descrita por algunos arquitectos como es el caso de Rural Studio, Shigeru Ban, Lacaton & Vassal¹⁰⁰,entre otro y en determinadas obras, como argumento económico y por consiguiente ético.

LA IMAGEN DEL MATERIAL.

La materialidad adquiere a finales de siglo una capacidad de persuasión que determinará la percepción y recepción total de la obra. Será imagen en sí misma, minuciosamente fotografiada y altamente difundida.

En *The New Brutalism* (1955), Bahnam lamentaba la adherencia acrítica a la “apariencia moderna en vez de a los principios de honestidad entre estructura y material en la arquitectura”¹⁰¹ y pedía una utilización demostrativa de los materiales donde estética, economía y ética fueran conjuntamente. El autor sustituye en la definición de edificio brutalista un importante término: “*legibilidad en planta*” por “*memorabilidad como imagen*”, “*recordando que una imagen es lo que afecta a las emociones, que estructura, en su más amplio sentido, es la relación entre las partes, y que los materiales ‘as found’ son los materiales en bruto*”¹⁰². Es justamente la relación que establece la arquitectura con la fotografía, como señala Ph. Ursprung, lo que vincula la “*memorabilidad de una obra*”y su experiencia con la imagen que queda atrapada en su materialidad.

97 Sobre ello, Robbins, David (Ed.), 1990, *The Independent Group: Postwar Britain and The Aesthetics of Plenty*, Cambridge, MA: MIT Press,

98 Referencias bibliográficas recogidas en Valcarce Labrador, M.T., 1999-2000. *Nuevo Brutalismo I y II Cuaderno de Notas n°7* (1999) y n°8 (2000), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.p.131-144.

99 Banham, R. 1966. *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, ed. XX .Banham ilustra con la edificación de comunidades, frente a sólo viviendas, como en Residencia de estudiantes en Yale (1962) y el edificio de Arte y Arquitectura(1964) de Paul Rudolf, o en la colonia Halen(19XX) cerca de Berna de Atelier5, o el bloque de viviendas Harumi (1952) de Kunio Mayekawa en Tokio) “*El mundo puede no estar de acuerdo con la estética brutalista; pero la conciencia arquitectónica mundial se ha enriquecido de un modo permanente con la ética del Brutalismo*”. En la inmediata posguerra inglesa, dicho antagonismo llegó a identificar la postura de estos últimos con una inclinación política izquierdista. La controversia, como el propio Banham comenta, “*se vio enfatizada por la claridad de su polarización —comunistas versus el resto—El autor remite a una nota en la que señala la existencia de una opinión, que mantiene que la palabra «brutalismo (o algo parecido)» “Image” seems to be a word that describes anything or nothing. Ultimately however, it means something that is visually valuable, but not necessarily by the standards of classical aesthetics*”. Reyner Banham, 1955, Banham que fue objeto de numerosas críticas, también de los Smithson, quienes ya en “*The New Brutalism. Alison and Peter Smithson answer the criticism on the opposite page*”, subrayaban su esencia ética.

100 Cabe advertir que la materialidad acompaña a la creciente estatización de la realidad, que incorpora rápidamente como atributo la *low tech* y *low cost*, y banaliza como imagen, el proyecto de arquitectura.

101 Banham, R.1955, “*The new brutalism*” *The architectural review* 118nº.708 (December 1955), p 357.

102 en Valcarce Labrador, M.T., 1999-2000. *Nuevo Brutalismo I y II Cuaderno de Notas n°7* (1999) y n°8(2000), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.p.137



Smithson, A & P. 1949-1954. Hunstanton School.



Ábalos & Herreros, PRRUV en construcción. *Reciclando Madrid*, fotografías de Luis Asín.

Spiluttini, M. 1987. Fotografía Almacenes Ricola, Herzog & de Meuron

Asín, L. 1998. Fotografía PRRUV. Ábalos & Herreros



Así, la determinación del significado del material en la obra de Herzog & De Meuron¹⁰³ se desvela en la relación con los fotógrafos T. Ruff, H. Villinger, B. Brukhardt y M. Spiluttini, a quienes invitan a fotografiar su obra para la Bienal de Venecia de 1991. La vinculación temprana de De Meuron con la fotografía le permite experimentar formatos espacializados -imprimiendo sobre vinilo y pegándolas a los vidrios - como el ensayado en la Exposición *Architektur Denkform* de Basilea¹⁰⁴ (1988) - y posteriormente en diferentes propuestas de xerografiados, *collages* y estampación en distintos materiales de construcción. Según Ursprung, Herzog quedó fascinado por cómo Thomas Ruff retrataba la austeridad pragmática y sobria de las ciudades de los cincuenta, retratada en la exposición “*Porträts, Häuser, Sterne*” en la Kunsthalle Zurich (1990), elegancia, cotidianeidad y sobriedad que se había perdido en los años ochenta: las personas, los edificios y los paisajes eran fotografiados de igual manera, con el mismo carácter indiferenciado¹⁰⁵.

Pero la *imagen memorable* de la arquitectura se construye, como el tratamiento -borrado - del entorno del almacén Riccola, para aportar un alzado que ningún punto de vista otorgaría, donde el objeto descontextualizado se califica por su material. Será Margherita Spiluttini quien también fotografiará el almacén, exhibiendo la grieta entre la secuencia de paneles de fibrocementos apilados y ensamblados junto al corte de la roca.

Se han citado las colaboraciones de Riegler Riewe con Paul Ott y la de Ábalos & Herreros con José Laguillo y con Luis Asín - quien retrata la Planta de Reciclaje de Valdemingómez con un punto de vista similar al de Spiluttini en Ricola-. Es la propia M. Spiluttini quien también realiza el singular retrato de la materialidad iridiscente del Pabellón *An der Traisen* de St Pölten, cuyo marido, A. Krischanitz, estaba construyendo. Son estas fotografías las que han hecho trascender la materialidad de un pabellón que, como se comentara al inicio de esta tesis, representa un punto de inflexión y anunciaba el inminente cambio de cultura.

103 Ursprung, Ph. 2016. *Exposures* en Lösche, S.-K., 2016. *Materiality and architecture*, Londres: Routledge. P.13-27

104 Aquella exposición se inauguraba un día después de que Peter Zumthor mostrara las fotos de Hans Danuser en la Exposición “*Partituren und Bilder*” en la Galería de Arquitectura de Lucerna, cuya actividad fue trascendental en este periodo de 1985-1995, como hemos citado al hablar de la organización de exposiciones de Tesar, Zumpt, Béatrix-Consolascio, Krischanitz, Burkhalter-Sumi, Mateo, Gigon&Guyer, Diener-Steinmann, Devanthéry-Lamunière, en los primeros años de los noventa.

105 Sin distinguir tipologías diferentes en la fotografía: “Como Ruff, Herzog y De Meuron no están interesados en la generación de una tipología de fotografía, sino en su diferenciación”, Ursprung, Ph.2016, op. cit. p.16



Herzog & De Meuron 1999 Bibliothek, Eberswalde

Herzog & De Meuron, 1981-82, Frei Photography Studio, Linzer.

Ruff, Herzog y De Meuron trabajaban insistentemente en el principio de los noventa en una singular sustancia de transferencia entre la materialidad expresada en el espacio - en tres dimensiones - y en su representación - en dos-. Una transferencia donde la imagen pasa a ser material y la materia el sentido de la imagen, como resume P. Ursprung. Así es posible entender la envolvente del Estudio de Fotografía de Frei (Weil am Rhein, 1981) de Herzog & De Meuron y fotografías de la Biblioteca de Eberswalde (2000) de Ruff.

Apelando a la referencia de Henri Bergson sobre el material, "*la materia desde nuestro punto de vista es un agregado de imágenes y como imagen queremos decir un cierta existencia que es más que lo que un idealista llama representación, pero menos que lo que un realista llama cosa, una existencia situada a medio camino entre la cosa y la representación*"¹⁰⁶. Transitamos así, de la cultura material, a la cultura de la imagen.

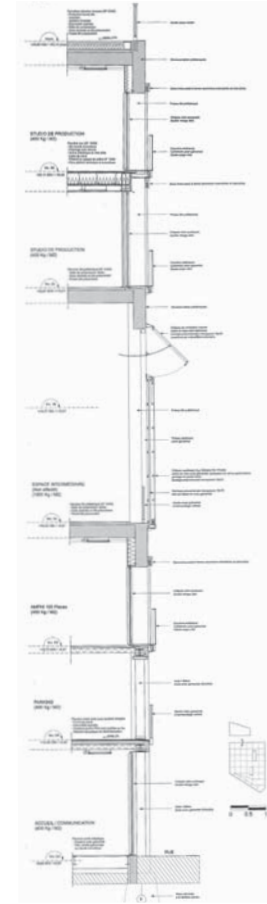
UNA MATERIALIDAD TOTAL.

La materialidad de la arquitectura como disposición se puede considerar como una *materialidad total* sin la diferenciación que hace la tradición mecanicista entre envolvente, estructura e instalaciones. La materialidad reúne dichas funciones y contando con el propio espacio que genera, se ocupa de atemperar y gestionar el intercambio energético considerando ganancias e inercias térmicas tanto del material como del aire contenido y utilizando filtros y oquedades que matizan estos intercambios¹⁰⁷. La materialidad de cada elemento es activa y trabaja en referencia al espacio, minimiza la superposición de capas ocultas -falsos techos, trasdosados, áreas técnicas perdidas-, y organiza de forma activa los materiales que pone a disposición.

Si en el diseño, el detalle constructivo determinaría si un material está actuando como envolvente, como estructura, o sólo como instalación, el ensamblaje o montaje no pretende esta diferenciación, sino que considera el material con todas sus capacidades: resistentes, aislantes,

¹⁰⁶ Bergson, H. 2006. *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*, Ed. Cactus p.9. (primera edición 1911) citado por Ursprung, P.2016. p.24.

¹⁰⁷ Sobre ello, Ábalos, I. & Sentkiewicz, R., 2016. *Ensayos Sobre Termodinámica: Arquitectura y Belleza*, Barcelona: Actar.



Lacaton & Vassal, 2009, Sección constructiva de la ENSAN.



Vassal, JP., 2016, Cúpula semi-esférica hinchable. Cubierta del Estudio Lacaton Vassal., París

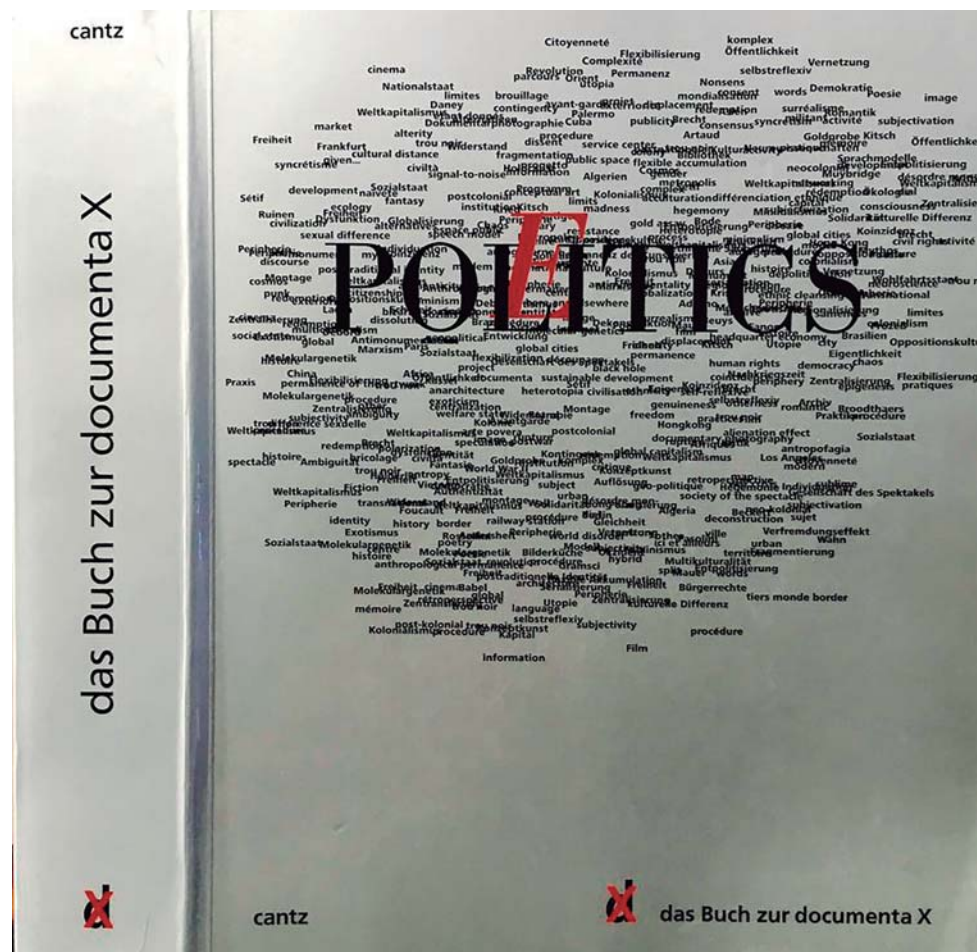
conductivas, emisivas, tectónicas, económicas y compatibles. Los materiales trabajan en un todo cuya misión no es sólo instrumental, sino que reconoce una determinada belleza, entendida incluso como poética, como conjunto de principios y conceptos que describen y organizan una estética: el conjunto de percepciones y sensaciones que produce la arquitectura. Una síntesis de esta poética se plasma en la construcción hinchable *dome* que Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal tienen sobre la cubierta de la antigua fábrica textil donde tienen su estudio en París.

Es posible visualizar dos enfoques o consideraciones sobre el trabajo de arquitecto en el cambio de siglo: uno *clásico* o de *creador*, que sostiene la consistencia del proyecto, y otro *pragmático*, como actor, diseñador del proceso, chequeador de la economía y de la eficacia material, que a la vez evita la simplificación genérica o generalista del proyecto¹⁰⁸. La arquitectura como disposición asume también implicaciones en cuanto al rol del arquitecto, quien desde una nueva actitud, negocia con numerosos agentes y contingencias, asume que la lógica constructiva determina el material y cuyo el resultado se genera desde el proceso. Se evidencia que las divisiones instrumentales dentro del proyecto -diseño de instalaciones, estructura, envolventes - que se heredan de campos y especializaciones dentro de la formación del arquitecto, está fundamentada en un paradigma mecanicista, de producción lineal, con división de responsabilidades y en base a un criterio garantista y eficientista, parece estar más dirigida hacia el cumplimiento de normas y ensayos que al entendimiento de la técnica como herramienta generadora de espacios y cultura.

El presente capítulo ha desplegado las técnicas y herramientas de proyecto que caracterizan la arquitectura como disposición. Herramientas que se disponen de forma estratégica para hacer de la arquitectura un quehacer operativo y crítico en su contexto local y también global. Herramientas y técnicas disciplinares que como se desarrolla en el capítulo siguiente, asumen y proyectan implicaciones culturales, urbanas y subjetivas.

¹⁰⁸ El arquitecto del montaje también asume la responsabilidad de pensar el ciclo de vida de lo construido, su montaje, compleción y perfectibilidad, obsolescencia y desmontaje. Esta arquitectura que se basa en la yuxtaposición de elementos prefabricados, específicamente ensamblados, un proceso en etapas, una colaboración interdisciplinar y participación de agentes, modifica inevitablemente el concepto de la tarea del arquitecto.

5. IMPLICACIONES DE LA ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN.



DOCUMENTA, INVESTIGA Y PROYECTA LO URBANO, LO CULTURAL Y AL SUJETO.

La *documenta X* de 1997 abrió sus puertas lanzando una pregunta "¿cuál puede ser el sentido y propósito de una *documenta* hoy, en el cierre de siglo, cuando exposiciones de similar escala han sido cuestionadas y frecuentemente por una buena razón? Puede parecer paradójico e incluso una provocación pretender una aproximación crítica sobre los últimos veinte años en los que Kassel se ha convertido en la meca del turismo e industria culturales"¹. La comisaria, Catherine David, advierte que la estetización de la información seduce las emociones paraliza el debate y el juicio crítico. Pero decide instalarse en la contradicción expresada entre la poética, la ética y la política con las que se identifican las prácticas artísticas convocadas. Situada en una proyección paradójica, sumando la retrospectiva finisecular de obras del siglo XX producidas para los cien días en la ciudad, acomete la labor de cuestionar desde el hacer su propia práctica y debatir sobre las implicaciones que conlleva.

En paralelo, desde esta tesis nos hacemos una pregunta: ¿qué sentido tiene intentar descubrir herramientas o claves para el proyecto y su construcción, hoy que la profesión del arquitecto ha diversificado su campo de actuación, sus procedimientos y el contenido de su trabajo, cuando la arquitectura ha sido cuestionada y frecuentemente por una buena razón?

Deslindar de forma *permeable* un área de trabajo y re-enunciarlo, organizar pautas y contingencias que pueden articular el espacio y aportar, desplazar y producir un imaginario otro, son herramientas de prácticas que proponen ser operativas, situadas asimismo en la paradoja que Habermas, Jameson, Davis, Nicolini o Zevi anunciaban en el cambio de siglo: no hay límite entre los instrumentos- la racionalidad instrumental, el trabajo, las prácticas- y su comunicación o implicación- la racionalidad comunicativa, la interacción-, pero es necesario construir una dialéctica crítica entre ambos.

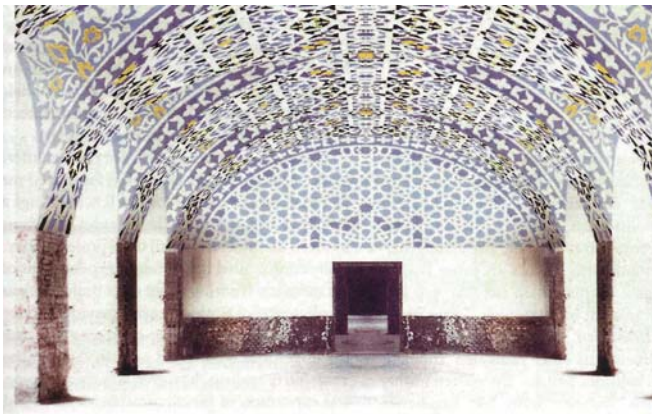
Una dialéctica que, en arquitectura, frecuentemente se da mediante un desfase entre el proyecto y su tiempo, asunto que en la *documenta X* se ilustra en la obra "Der Sandmann" (1995) de Stan Douglas: un video donde la voz de la narración está desfasada respecto al protagonista que lee un relato de su niñez en Potsdam, atrapando la atención del observador.

Portada de *documenta X*, 1997.

¹ David, C. 1997, *Introduction*, en *documenta X* Short Guide. Berlin Hatze Cantz. P.7



Lacaton & Vassal, 2001, Café AZW, estado previo. Viena.



Lacaton & Vassal, 2001-03, Café AZW, interior. Viena.

Un desfase que asimismo proponen como irritante y evocador Lacaton & Vassal en el Café del Architektur Zentrum de Viena²(2003), adhiriendo a sus bóvedas cerámicas decoradas artesanalmente, apelando a otro tiempo y cultura desfasada con el lugar. Una dialéctica que apela a la atención y cuestionamiento de lo cotidiano, como el trabajo de Peter Friedl al instalar sobre el acceso del Staatstheater, la palabra *KINO* (cine) en letras rojas, confundiendo al visitante de la muestra y al del presunto cine.

Similar intervención irritante que el artista Karl Heinz Klopff había instalado la palabra HOTEL en el CCW (*Cultur Centre Wolkstein*, 1990, Stainach) de los arquitectos Riegler Riewe cuya premiada intervención es casi el manifiesto fundacional del estudio.

² "Estuvimos trabajando con la invención de un desfase, aplicando un revestimiento de cerámica sobre las tres bóvedas del edificio existente, (...) queríamos que pareciera que la cerámica se había colocado cincuenta años antes. Ese desfase temporal, ficticio, es perceptible en el café, y basta para convertir el lugar en algo sorprendente, ambiguo, difícil de situar". Lacaton, A. & Vassal, F. 2011, "La libertad estructural, condición del milagro", en 2G nº60. Lacaton & Vassal, Obra reciente. Gustavo Gili. p-166



Karl Heinz Klopff, 1992, en Riegler Riewe, CCW, Stainach. Austria.



Friedl, P. 1997 KINO. dokumenta X.



Douglas, S., 1995, "Der Sandmann", Video Still.

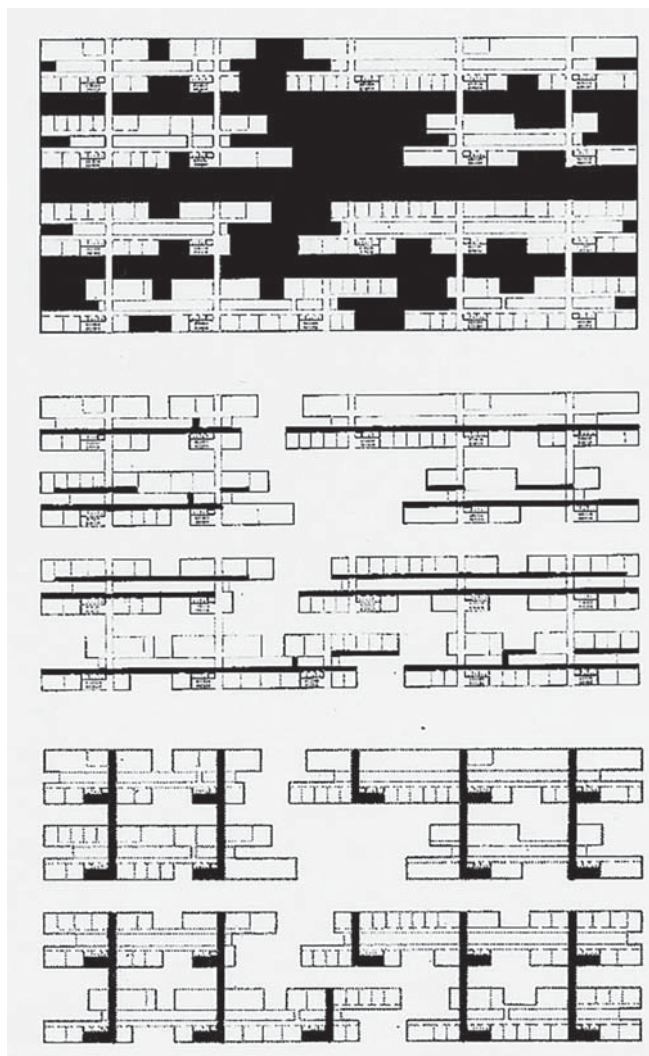
La conexión poética y política, entre experiencia y significado, entre cotidianidad y excepcionalidad, son búsquedas características de ese cambio de siglo. Trabajar sobre estas contradicciones implica entender la ciudad y la arquitectura como un hecho cultural, cuestionar el orden que las contra-pone; eso es a lo que la arquitectura se dispone.

Entendida como práctica, la arquitectura como disposición desplaza la retórica discursiva en favor de instrumentos o herramientas operativas en el proyecto. Esto es posible reconocerlo en los proyectos que esta tesis sitúa inicialmente en la trastienda europea; en obras significadas de equipos de arquitectos como Riegler Riewe, Ábalos & Herreros, Lacaton & Vassal entre otros, realizadas en el cambio de siglo. En ellas, junto a un trabajo de lectura, observación y re-enunciación de la cultura y la ciudad coetánea, se traduce como práctica un modo de hacer proyectos donde es posible identificar herramientas o instrumentos como recinto, pauta y una materialidad que queda expuesta en las obras construidas.

Estas arquitecturas iniciales se entienden aquí como ensayos que subrayan las paradojas de su tiempo: una condición urbana asilvestrada, entre lo natural y lo artificial, una condición cultural que pendula entre el negocio y el ocio, y una condición de sujeto que se individualiza a la vez que se disuelve. Estas técnicas que desde la práctica se traducen en proyecto y a obra construida no son asépticas ni tienen sentido por sí mismas, son herramientas de proyecto que tienen implicaciones en la construcción de un discurso urbano, cultural y en lo subjetivo en el panorama contemporáneo, cuestiones que se han apuntado en los capítulos anteriores y a las que ahora nos aproximamos.

En este capítulo se recorrerá de forma sintética la situación de estos discursos en el cambio de siglo, para documentar cómo se interrelacionan en el proyecto de arquitectura, cuál ha sido el ajuste, desde lo urbano, lo cultural y lo subjetivo, que estas prácticas han aportado a la arquitectura.

5.1. IMPLICACIONES DE LA DISPOSICIÓN EN EL DISCURSO URBANO.



Riegler Riewe 1998, ILETUG, esquemas de transitos publicados en Arch+ 143, oct 1998.

En la arquitectura como disposición, el concepto de recinto y su configuración, tiene principalmente consecuencias en lo urbano, ya que es posible apreciar cómo desde el proyecto se enuncia una lectura singular del contexto urbano y paisajístico donde se trabaja, así como una lógica de disposiciones cuya cohesión aporta al proyecto una condición urbana.

En un contexto de intenso debate finisecular sobre lo urbano, la arquitectura como disposición cuestiona tanto la planificación urbanística legislada y normalizada, como el diseño urbano discursivo y crítico argumentado desde la autonomía de la arquitectura. Identificar su posición crítica y establecer una relación dialéctica entre la norma y una libre producción de ciudad, hace posible instalar otras lógicas de trabajo: la disposición de un área diferenciada de actuación, la generación de pautas abiertas que organizan y articulan los espacios, una reformulación de la condición de lo urbano en el interior del recinto. Como se concluye en este apartado, en el recinto, lo urbano es paisaje, tiempo o tránsito y escena dispuesta.

Las muestras de desajuste entre las propuestas científicas, el análisis estructuralista y los proyectos modélicos de la ciudad planificada, ante la recesión económica de los setenta, las demandas sociales y el dinamismo de la metrópolis contemporánea, así como el socavamiento de la representatividad de los planes estratégicos, deja un vacío sobre la condición urbana que tanto desde la discusión teórica como desde la práctica, la arquitectura de la trastienda propone reflexionar. Recorreremos cuáles estaban siendo los principales cuestionamientos y reformulaciones de lo urbano en el cambio de siglo, para identificar a continuación qué aportaciones e implicaciones conlleva la herramienta "recinto" llevada a la práctica. El equipo Lacaton & Vassal resume *"la ciudad como un sistema abierto, disponible, capaz de aglomerar y hacer evolucionar mecanismos heterogéneos, de poner situaciones nuevas en relación, de comprender y tratar con independencia (...) la forma de generación de ciudad que defendemos, sucesión de micro-acciones organizadas a partir de un medio construido, que tiene por característica principal ser extensiva, progresiva y gradual"*³. Asumen así una arquitectura que trabaja por superposición, adición y yuxtaposición, reconocible como lógica de diseño en el proyecto de Barrio en Dublin (2007). Desde los tempranos noventa, es en la periferia europea donde la arquitectura que hemos situado en la trastienda puede encontrar nuevas dinámicas que posibilitan ordenaciones singulares a gran escala, ensayos como *Pilotengasse Siedlung* (1987-92, Viena, Herzog & De Meuron, Krischanitz, Steide), el *Proyecto de Ordenación Abandoibarra* (1994, Bilbao, Ábalos & Herreros, Mangado), así como el desarrollo y construcción de proyectos experimentales de menor tamaño como los tempranos ensayos de vivienda como *Strassgang* y *Casa Nostra* (1992-1994, Graz, Riegler Riewe). Los proyectos de investigación y experimentación iniciales sobretudo en vivienda social, pronto son apoyados con iniciativas institucionales de concursos públicos como los PAN, *European* e iniciativas como *Cité Manifeste de Mulhouse* (2003-2005, D. Lewis, J.Nouvel, Shigeru Ban, y Lacaton & Vassal).

A la posibilidad de reformular desde la arquitectura parámetros que se presumen fijados por el urbanismo, se suma la posibilidad de proyectar las infraestructuras desde la arquitectura, contribuyendo a construir parte del paisaje de la periferia metropolitana. Ejemplo de ello son los proyectos de infraestructuras como la estación de Innsbruck (1999-2005), el aeropuerto de Graz (1990-98, Riegler Riewe) la estación de Tranvía en Nantes (1992, Tetrao), y las plantas de reciclaje y depuración (Villalba, Majadahonda, Pinto, Valdemingómez, 1990-1998, Ábalos &

³ Lacaton, A. & Vassal, F. 2011, op. Cit. P.174.

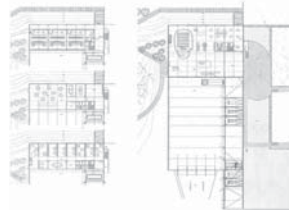
Herreros), oportunidades de ensayo de nuevas tipologías donde se hibridan programas que han evolucionado o cambiado profundamente su carácter, con usos complementarios, que aumentan su implicación o trascendencia en la ciudad. Por otra parte y en paralelo a los concursos de centros culturales, teatros y grandes proyectos de equipamiento terciario y oficina que se proponen rehabilitar tanto el centro como las áreas degradadas de la ciudad, es singular el reconocimiento y cualificación de una arquitectura vinculada a las periferias de las ciudades, espacios de distribución y logística como los almacenes Riccola (Laufen 1986-88, Mulhouse, 1992-93, Herzog & De Meuron,) el Eurospar en Leibnitz (2000-04, Riegler Riewe).

Los equipamientos docentes y universitarios son también programas que se descentralizan. Los centros universitarios se renuevan, se construyen nuevos campus y edificaciones que se programan como oportunidad de renovar el tejido urbano y ensayar nuevas propuestas espaciales. En ellos, la disposición de un *recinto* tanto a escala urbana como edificatoria, hace posible nuevos ensayos programáticos, espaciales y materiales. También en ellos aparecen fricciones entre lo público y lo apropiado, que también puede ser leída como contradicción de intereses y libertades, pero que desde el proyecto se propone como ámbito de experimentación, cuyos márgenes abiertos se enuncian como posibilidad para una gestión alternativa, creativa, involucrada o comprometida del espacio público y privado. Situamos a continuación algunas consideraciones del contexto disciplinar que conciernen al planeamiento de lo urbano, para desde ahí significar cuáles han sido las implicaciones de esta herramienta.

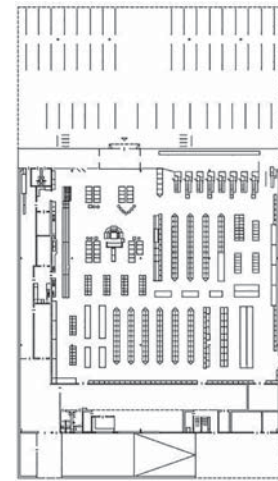
1984 LAS CONDICIONES HAN CAMBIADO.

Las condiciones han cambiado, tanto las de las fuerzas y poderes que generan la ciudad como las condiciones de la profesión que se ocupaba de ella. En 1984 se publica en Casabella *"Le condizioni sono cambiate"* de Bernardo Secchi, donde demanda el cambio sustancial de la profesión del arquitecto, según atiende a los ámbitos políticos, culturales, económicos e informacionales de la ciudad y de los territorios de los que se ocupa la arquitectura. Enuncia el necesario cambio en la forma de proyectar, que no rompe con las lógicas proyectuales pasadas, pero evoluciona para atender a la arquitectura como práctica espacial y material atenta al marco contextual y productivo en que se desarrolla: *"búsqueda de un método proyectual diferente, sólo en algunos aspectos opuesto al del pasado, en el cual la atención se ha puesto primariamente sobre el problema del sentido, de las relaciones; esto es, de cuanto pertenece al contexto, a su factualidad y materialidad, a su historia, a su regla productiva"*⁴.

Esta forma de trabajar prioriza las relaciones entre las partes frente al proyecto que intenta construir un todo: Secchi enuncia que es necesario reflexionar sobre los márgenes y repensar las comisuras de las normas, entre las grandes afirmaciones universales e infraestructurales, para atender a lo específico, lo concreto, lo que establece relaciones "menores": *"Construir planos de grano más fino, privado de carácter demostrativo, que no aspira a trascender las situaciones en las que se han producido; que no pretenden legitimarse mediante un uso instrumental y burocrático del aparato discursivo entregado por la tradición, pero que se articulan en el espacio del discurso con unas más limitadas y definidas tematizaciones; planes que pierden en parte su carácter institucional, de norma abstracta e independiente de fines específicos, que selecciona los*



Ábalos & Herreros, 1996-99, Planta General Reciclaje Pinto Madrid.



Riegler Riewe, 2003-05, Eurospar Supermarket, Leibnitz, Styria.



Lacaton & Vassal. 2013. FRAC Dunkerque. Sección



Muntadas A., 2005 "On translation. listening".

temas de la proyectación partiendo de la especificidad de los lugares, de su carácter posicional, refiriéndose a una idea de racionalidad limitada"⁵.

El mandato más significativo del texto de Secchi es que proyectar de una forma diferente no espera ser una propuesta personal y poética sino política y ética, desde la construcción de lo público: *"Justificable con argumentos públicos, no privados, hoy todo esto quiere decir sobreponerse a una notable dosis de riesgo intelectual, tal vez reencontrar un motivo para un mayor empeño ético-político"*⁶. La teoría queda así enunciada, cabría valorar si en la práctica es este empeño ético-político el que genera una arquitectura desde la trastienda. La posición de estos equipos es saberse con una herramienta espacial y material que puede proyectar el espacio situándose en el borde o límite normativo, no contradiciendo la norma ni aplicándola por completo. Es así como Riegler Riewe ganan el concurso de los institutos de Informática y Electrotecnia, frente a una ordenación prevista en altura –varias plantas de departamentos y aulas en niveles inferiores-, proponen un entramado de espacios cuya disposición no coarta la programación de los mismos. Es así como Lacaton & Vassal sustituyen demolición por rehabilitación en Bois le Pêtre y Saint Nazaire, y también con estas subversión de las reglas o previsión inicial como este equipo gana el concurso del FRAC de Dunkerque un ineluctable "doble o nada" que les permite construir una nave gemela al hangar del puerto como nueva sede del FRAC. La propuesta duplica el espacio dejando el existente como salas de exposiciones y equipando el nuevo con los requerimientos contemporáneos de un Centro de Arte Contemporáneo.

PROTOTIPO DE DISPOSICIONES.

La arquitectura propone dentro de la lógica de producción cultural pero usa esta inercia para experimentar y ensayar posibles *prototipos*. Entenderíamos esta idea de *prototipo* como la conformación espacial –recinto- y material de un proyecto que vincula sus agentes sociales y económicos, que no se propone ser replicado, no es un modelo, sino una experiencia sobre la que ensayar programas, materialidades y articulaciones espaciales antes no atisbadas, y que se ajusta en el proceso. Este concepto de prototipo es útil para describir y traducir nuevas situaciones urbanas, también desarrollada en las prácticas artísticas, como es elocuente en el caso del trabajo de A. Muntadas en las dos décadas finales del XX. Son prototipos de situaciones urbanas las de la serie de proyecto *On Translation (The Bank, The internet Project, Installations, The Monuments, The audience)* y las series *Conmemoraciones Urbanas*, o *Warning*, donde las situaciones y soportes sirven como medios de traslación y traducción de una cuestión que se problematiza a través, precisamente, del medio y formato de comunicación y en su intersección. Se trata de prototipos espaciales y materiales que sitúan la cuestión, con los que se interactúa en ese contexto y en el proceso de la obra, luego, el prototipo desaparece.

En el contexto que hemos avanzado y el que se ilustra a continuación, el concepto de recinto se presenta como idea operativa para reconocer desde el proyecto una condición urbana y e-enunciarla, desde pre-disposiciones vigentes (pragmáticas y *ecosóficas*, como enunciaba Guattari) y que ensayan asimismo herramientas de proyecto que vinculan las demandas antes descritas con las posiciones y estrategias de intervenciones urbanas planteadas.

⁴ Secchi, B., 1984. *Le condizioni sono cambiate*. Casabella, (n.498/9), pag. 8-13, p.10.

⁵ Secchi, B., 1984. op cit. P.11.

⁶ Secchi, B., 1984. op cit. P.12.

La necesidad de un cambio en la forma de proyectar, había iniciado hacía algunos años – con la ecología como eje fundamental– la inclusión de otras disciplinas, donde la arquitectura instrumenta inicialmente una sensibilidad medioambiental, que rápidamente es “connotada” como paradigma científico y técnico. La visión ecológica y la antropológica, iniciada por Geddes y Mumford, ponen a disposición del arquitecto una lectura transversal, que aúna la escala medioambiental *cientificista* y la escala menor, la del usuario y el habitante. La ecología cultural, citada como pre-disposición con anterioridad⁷ demanda una salida al neoliberalismo dominante hacia una puesta en común de agentes y medios en los que trabajan (asunto explicitado en el Informe Bruntland de 1987). Se reclama así, una arquitectura como práctica flexible, capaz de reconocer el medio donde se inserta desde un proceso de proyecto, construcción, puesta en uso y seguimiento de la obra.

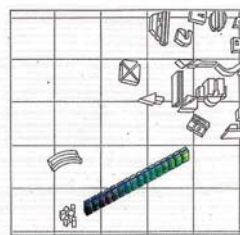
Esta lógica de recinto que reconoce un sector urbano para poder abordarlo desde el proyecto de arquitectura podríamos reconocerla en el antecedentes de O.M Ungers en el texto-manifiesto “*Die Stadt in der Stadt-Berlin das grüne Stadtarchipel*”⁸ (“La ciudad en la ciudad, Berlín, el archipiélago verde”, 1978). Intervenciones puntuales de carácter estratégico y contenido arquitectónico que parten de la ciudad existente y la asumen como recurso potencial, considerando y valorando sus tramas, sus discontinuidades y vacíos. El conjunto de tesis descritas por O. M. Ungers y reelaboradas en equipo con R. Koolhaas, se editan en la Cornell University, en las que también intervienen P. Rieman, H. Kollhoff y A. Ovaska. Al mismo tiempo, Collin Rowe publicaba *Collage City* (1978), y pronto se significaron sus diferencias. Ambos aceptan la condición fragmentada de la ciudad, pero mientras el libro de Rowe se extiende en argumentos avanzados en anteriores artículos para definir una arquitectura que construye según relaciones fondo-figura, lleno– vacío, historia e ilusión; el escrito de Ungers adquiere un formato de manifiesto donde la arquitectura hace una apuesta radical por cambiar la lógica urbana. Como se recoge en el texto re-editado 2013 el manifiesto es “uno de los primeros en proyectar el crecimiento negativo de la ciudad,(...) en sugerir adoptar un acercamiento que reintegre y precipite dentro del área metropolitana todos sus exteriores y externalidades (transporte, infraestructura, suburbios, turismo, bosques, agricultura), así como hicieran anteriores arquitectos con espacios similares (Hilbersheimer con las unidades de urbanización en Chicago, Wright con el trama territorial para Broadacre City, le Corbusier con las Granjas colectivas).”⁹

Se propone así un archipiélago de recintos, una renuncia a una ciudad cohesiva. Lo urbano ya no se entiende como un todo donde la infraestructura, las calles y plazas generan un tejido sobre el que luego se produce la ciudad. Sólo se rescatan una serie de islas en una ciudad insalvable, emerge una condición metropolitana ya palpable. En la periferia se rescatan algunas áreas donde se proyectan piezas. La segregación en zonas de la modernidad –ocio, verde, trabajo, residencia– desaparece. Es desde estas *islas-recinto* que se redefinen las condiciones urbanas del lugar donde se trabaja, no tanto desde una trascendencia histórica con la ciudad y el paisaje circundante sino con atención a las contingencias que pueden usarse operativamente en el proyecto de arquitectura.

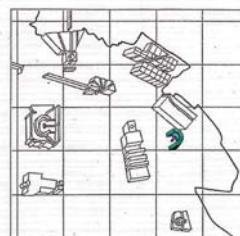
⁷ Como referencias en arquitectura, sintetizaríamos en las posiciones de P. Sloterdijk (“Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus, 1999, “Normas para el parque humano Una respuesta a la carta sobre el Humanismo de Heidegger”, 2000), B. Latour (“Politiques della nature; comment faire entrer les sciences en démocratie, 1999”) F. Guattari, (“Les Trois écologies, 1989, “Las tres ecologías” 1990)

⁸ Ungers, O.M. et al., 2013. *The city in the city : Berlin : a green archipelago*, Zürich : Lars Müller Publishers.

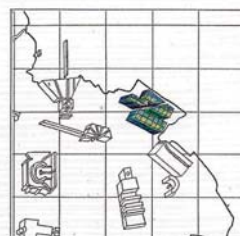
⁹ Ungers, O.M. et al . 2013.p. 9



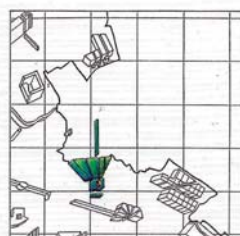
"Unter den Eichen" as a linear city (after the plan for Magnitogorsk)



The "Amphitheater City" of Neukölln

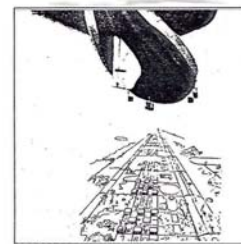


Kreuzberg as Mini-Manhattan

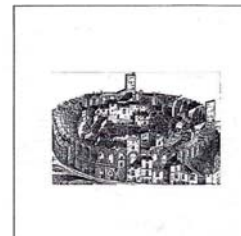


Südliche Friedschtschadt as a radial city

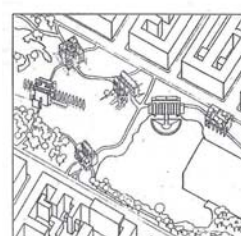
Ungers, O.M. 1972 *Lichterfelde* Proyecto .



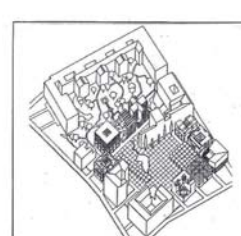
Aerial view of Magotogorsk



Amphitheater in Arles



Axonometric view of urban villas



Axonometric view of planned urban villas and villas as zones

Ungers, O.M. 1972 *Lichterfelde* Proyecto .

CIUDAD CULTURALISTA DE FIN DE SIGLO¹⁰.

Las “afueras” ya no se asemejan tanto a las que Benjamin describiera como “el estado de excepción de la ciudad, el terreno en que ininterrumpidamente se desencadena la batalla que decide entre la ciudad y el campo. Es la lucha cuerpo a cuerpo de los postes de teléfono contra las pitas, de los alambres contra las puntiagudas palmeras, de los vapores de fétidos pasillos contra la sombra húmeda de los plátanos, que proliferan en las plazas”¹¹. La batalla presenta ahora el campo quemado por las intervenciones urbanas e infraestructurales del desarrollismo exacerbado, que como advertía G. Steiner en *La Idea de Europa* (2004), está hiper-conectando Europa pero aislando paisajes e identidades. En literatura estas contradicciones las recuerda W.G. Sebald en la narración sobre viaje en *Vértigo* (1990) y *Los emigrantes* (1992), o Peter Handke o Michel Houellebecq en *El mapa y el Territorio* (2010). Entender la ciudad como un *hecho cultural* hace posible trabajar sobre estas condiciones ambivalentes, implica cuestionar el orden que las ha formulado, y volver a enunciarlas y disponerse.

La crítica al funcionalismo CIAM y la recuperación de la morfología y la ciudad histórica fueron, durante la década de los sesenta y setenta en Europa, un motor incesante de producción de estudios y discursos urbanos¹², que sin embargo mostraban sus limitaciones ante el crecimiento y complejidad que la ciudad real- su centro, las periferias, las infraestructuras y la *suburbia*- y sus habitantes manifestaban.

La ciudad de la periferia europea se expande en la segunda mitad de siglo XX en una lógica predominantemente desarrollista, que diluye en áreas metropolitanas conjuntos residenciales, proyectados desde una visión iluminista o moderna, junto a polígonos industriales y terciarios, en una condición de peri-urbanidad (*outer urban*) que se superpone a la sub-urbana. En paralelo, esto conlleva, un desarrollo de las infraestructuras de comunicación determinando grandes extensiones de territorio como descampados, futuros suelos para el desarrollo de nuevos polos de atracción urbanísticos o infraestructurales. Por su parte, los centros urbanos, faltos de inversión en las décadas anteriores, comienzan en los ochenta a recuperarse con servicios e inversiones en espacios públicos y patrimonio. La primera corona tanto residencial como industrial comienza, en la última década del siglo, a mostrar también su obsolescencia. Esta periferia productiva que acogió la inmigración del campo a las ciudades de trabajadores de grandes sectores industriales, así como inmigración postcolonial (Reino Unido, Francia, Italia y Alemania) deja tras de sí un tejido obsoleto o mermado en su productividad, incapaz de competir con la deslocalización internacional de la producción. Las actuaciones residenciales, producto de la sustitución de los principios sociales y culturales universales que pretendían las vanguardias por la instrumentación economicista y financiera de los desarrollos urbanos muestran falta de adaptación, mantenimiento

¹⁰ La referencia a este término se desglosa en Choay, F., 1983 (primera edición 1965). *El Urbanismo. Utopías y realidades*. Lumen, Barcelona., y a él se refiere en García, C., 2004. *La ciudad Hojaldré*, Barcelona Gustavo Gili, p.6- 52.” Según Choay, los orígenes de la visión culturalista se remontan a la segunda mitad del siglo XIX, cuando se conformó un hilo intelectual que enlazaba a A. W.N. Pugin, J. Ruskin y W. Morris, y a éstos con Camillo Sitte y Raymond Unwin, ya en el siglo XX. Todas coinciden en entender la ciudad como un hecho cultural.”

¹¹ Benjamin, W.2000. *Über Haschisch, Surkamp* (primera edición 1930) p.21 .citado Zarza, D. 2001. “*Desbordes urbanos*” .Circo 2001.83 .

¹² El propio Aldo Rossi, en *L'Architettura della città*, ya se refiere 1966 entre los casos de estudio escogidos, a la relación entre las transformaciones urbanas y el poder económico de la ciudad en el marco del diseño urbanístico del Plan de Cerdà Barcelona, también leído por Bohigas dos años antes. Con estos textos que –junto con la traducción en GG de Venturi-, Solá Morales refiere en diferentes escritos- *Arquitectura Viva*, nº18 p.8-, con la cual la arquitectura construye una *razón disciplinar* como instrumento fundamental- en la bonanza europea de 1990- para determinar el desarrollo del diseño urbano y la ciudad diseñada por arquitectos.

y cohesión con la ciudad. Al tiempo que la deslocalización de la producción en territorios no necesariamente vinculados a la ciudad, y el desplazamiento de los procesos productivos hacia el este europeo y asiático en el momento de la caída del bloque soviético, provoca la obsolescencia de espacios industriales y productivos. Como resume Carlos García en *Teorías e historia de la ciudad contemporánea* (2016), la globalización, hiper-conectividad y movilidad de personas y mercancías, "despertó expectativas de crecimiento en ciudades sin tradición en los circuitos económico internacionales, ciudades que, para seducir a multinacionales, construyeron distritos financieros, plataformas logísticas, aeropuertos, telepuertos etc. también se organizaron juegos olímpicos exposiciones universales y todo tipo de macrocontenimientos, cualquier cosa que sirviera para darlas a conocer en el agresivo marco de la globalización"¹³. Éste sería, resumidamente, el escenario que muestra la periferia a finales de los años ochenta.

En Europa la generación de arquitectos formada durante la década de los ochenta, recibe un discurso polarizado entre la docencia disciplinar anglosajona como la UCLA –Barlet en Londres, la THU Zurich y las cada vez más influyentes Architectural Association y TU Delft, que segrega diseño arquitectónico y planeamiento urbano, y otras líneas de trabajo que abogan por una mayor colaboración entre diseño y ciudad, si bien también van incorporando otras disciplinas- sociales, políticas, económicas, ambientales-, como iniciara el Laboratorio Urbano Barcelona, el Politécnico de Milán, Florencia y IUAV de Venecia, la Sorbona, o el *Intitute de Reserches Urbains Ecole Nationale Supérieur* de París (IPRAUS). A estas fuertes narrativas académicas se superponen multitud de discursos críticos que reformulan conceptos esenciales para la ciudad: *terrain vague* (Solá Morales, 1996), *no lugares* (Marc Augé), *áreas de impunidad* (Ábalos & Herreros)¹⁴, entre otros.

Desde la arquitectura, aun consciente de las dificultades que ha conllevado el "sueño de la razón" o proyecto "moderno", en la periferia se trabaja en dos sentidos: replantear la ciudad en base a grandes transformaciones estructurales- estaciones de ferrocarril, metro, grandes operaciones urbanas como la *City* en Londres, *La Defense* en París, *Postdamer Platz* en Berlín, las operaciones de Barcelona Olímpica y Diagonal al Mar-; o bien crear nuevos polos empresariales e infraestructurales- como Lille, Rotterdam, Hamburgo, Génova- que generan una red europea de ciudades para ser referencia en la *metápolis* (François Asher, 1995) europea. En cualquier caso, la arquitectura, a pesar de los continuos cambios, se muestra con capacidad de reacción para ponerse al servicio de estas dinámicas preferentemente económicas –neoliberales- y dar respuesta formal y simbólica a las nuevas demandas. Ante las crisis del 73 y 78 los Estados reaccionan con medidas ultra-liberales que reordenan el mapa económico de cada región. Margaret Thatcher lidera en Reino Unido once años de medidas que trascienden directamente al espacio urbano, París continua su política de

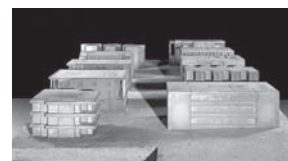
13 García Vázquez, C., 2016. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*, Barcelona : Editorial Gustavo Gili, Op cit. P 140
14 Un glosario de las acepciones y atributos que la ciudad se desarrolla el programa "Atributos Urbanos", título de la investigación dirigida por la Marta Pelegrín y Fernando Pérez, (2006-2009) desarrollada para el Centro Andaluz Arte Contemporáneo junto a los profesores Carlos García y Plácido González, y aplicada en cinco casos a estudio del Sur de Europa. Ver en www.atributosurbanos.es. Este programa constata que desde la definición de *Ciudad Genérica* (1994) de R. Koolhaas, la ciudad, sus investigadores y diseñadores han multiplicado las descripciones, nominaciones y atributos con los que enuncian características locales y globales no genéricas, sino específicas. La bibliografía que se recoge en la investigación señalamos las ediciones desde el 2000 al 2005 de *Quadrans d'Arquitectura i Urbanisme* (Ciudad Usada, El inconsciente urbano, Hiperurbano...), el Libro *Mutations* (2000) editado por Koolhaas, y los textos sobre ciudad de Sassen S. 1991. *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press, Princeton; Davis, M. 1991. *City of Quartz*. Nueva York: Vintage books, y 2001 *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the US Big City*. Londres, Nueva York: Verso, Asher F., 1995 *Metápolis ou l'avenir des villes*. París: Editions Odile Jacob, Castells, M. 1989 *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza Editorial, Barja, J., Duque, F., Gallego, J.(eds.) 2004. *No ciudad*. Revista Sileno nº14-15. Madrid: Abada Editores, y Echevarría, J. 1994 *Telepolis*. Barcelona: Destino, 1995. *Cosmopolitas domésticos*. Barcelona: Anagrama, Solá Morales. 1996. *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*. En AA. VV., *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*, Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya / Centre de Cultura Contemporània, p.10-23.



Koolhaas, R. 1995. Euralille.



Krischanitz, A. & At alt. 1996-2014 Neues Bauen Am Horn.



Krischanitz, A. & At alt. Mustersiedlung Hadersdorf.

grandes transformaciones urbanas (Pompidou, Les Halles), y la caída del Muro de Berlín, inaugura la posibilidad de reconfigurar la ciudad "europea", que pronto muestra- por los mecanismos de gestión de la propiedad del suelo- grandes dificultades para desarrollar un planeamiento general y ensaya distintas lógicas donde la inversión internacional privada polariza los usos (sólo 20% de viviendas por regulación) insertados en trazados de ciudad tradicional¹⁵.

El Proyecto Urbanístico Estratégico será el que haga posible el desarrollo del capital, toda vez que la propiedad inmobiliaria es un factor productivo que se presenta con poco riesgo, aunque inicialmente con menor rentabilidad que otros. Este planeamiento estratégico abre una brecha entre el consenso y la representatividad de las instituciones y la ciudad, dado que no se habilitan marcos de implicación o participación de agentes locales. A la vez, se desplaza la visión global de la ciudad, y se debilitan sus instrumentos de gestión, que atendían a compensar desigualdades. Tanto en grandes ciudades como en ciudades medias de toda Europa se hacen visibles las implicaciones urbanas territoriales de este modo de proceder: proliferación de disputas territoriales, diferencias sociales localizadas, conflictividad social¹⁶.

Un lugar de confrontación de dos lógicas urbanas contrapuestas, una propia del urbanismo estratégico –promovido por intereses internacionales- de los setenta, y la otra ideada en los noventa, se encuentran en Viena: Por una parte la *UNO City* (Johann Stabern, 1973-1979) y por otro *Donau City* de Krischanitz (1992-1999) proyectada en base a una trama cuya densidad marca un recinto de parcelas sobre las que definiendo ocupación y orientación, se promueve la aleatoriedad del diseño en esos marcos, como proceso abierto que evoluciona en el tiempo. Si bien *Donau City* desarrolla en pocas parcelas perdiendo la identidad de recinto, en operaciones de menor escala como las propuestas urbanas de *Pilotengasse* (1990-99) *Mustersiedlung Hadersdorf* (2000-2008) y *Neues Bauen am Horn*¹⁷ (1996-1999-2014, Weimar), se consolidan rápidamente.

Es a través de programas públicos e institucionales, en regiones no centrales, donde es posible reconocer otros proyectos en los que distintos equipos de arquitectos ensayan una *nueva* observación del territorio, de la periferia como paisaje y del proyecto de arquitectura como herramienta para dotar de sentido urbano a una intervención de contornos reconocibles.

DE ARQUITECTURA URBANA A LA URBANIDAD INTERIOR EN ARQUITECTURA.

El discurso arquitectónico coetáneo reconoce una situación de debilidad del planeamiento urbanístico y ensaya dos líneas de trabajo desde el proyecto arquitectónico: el proyecto urbano, de Moneo y Solá Morales o el diseño de herencia clásica, conservadora y tectónica, como la arquitectura del consenso berlinés de Paul Kleihues, Kollhoff y Fritz Neumayer, y otra línea guiada por la oportunidad de redefinir la disciplina desde interpretaciones desprejuiciadas, o al menos no fundamentadas ni en un discurso romántico sobre la ciudad, ni en uno ideologizado-estructuralismos marxistas como denunciaba Habermas-. El texto de *Bigness*, de Rem Koolhaas es quizá uno de los más representativos de esta segunda posición.

15 Al respecto, García, C. Tesis doctoral "Berlín Postdamer Platz metrópoli y arquitectura en transición. Junio de 1998" Universidad de Sevilla, y García, C. 2004. *Ciudad Hojaldre*. Barcelona: Gustavo Gili. La bibliografía señalamos

16 Sobre ello se convoca periódicamente el Coloquio Internacional de Geocrítica, en Barcelona, 2008 con el tema "Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales 1999-2008", sobre ello ver Cruz, H. et al., 2008, "El auge de los planes estratégicos y los proyectos urbanos hacia un planeamiento urbanístico consensuado.", Actas del Congreso. Universidad de Barcelona.

17 Cerca de la *Musterhaus* (casa modelo) para la exposición de la Bauhaus de 1923, proyecto de A. Meyer y G. Muehs

La primera de las lógicas de proyecto que confía en el proyecto edilicio como generador de ciudad, se trata del urbanismo de los arquitectos; grandes manzanas y espacios para infraestructuras se sacan a concurso para resolver las nuevas demandas programáticas de la ciudad de principio de los noventa. El modo de trabajo de H. Kollhoff y Sawade en Berlín (*Lindensstrassen Typologien*, 1997-2000), de Krischanitz en Austria, J. Nouvel o C. Portzamparc en Francia, o el de R. Moneo y M. Solá Morales, cuyo edificio *L'Ille en Diagonal* (1986-1993) sería un ejemplo. En España, la defensa del urbanismo y la vinculación a la academia italiana era el discurso predominante¹⁸. Esta posición defendida por Solá-Morales y el *Laboratorio Urbano Barcelona (LUB)* apuesta por una especificidad de la disciplina, que quiere evitar la disociación anglosajona de *planners* (urbanistas) y *designers* (arquitectos), para reclamar el proyecto de arquitectura, como instrumento capaz de analizar, no exento de carga ideológica y teórica, la ciudad y sus partes, que “*llevaba a confiar en el momento analítico de la arquitectura de la ciudad la condición de su racionalidad científica, es decir, de su legitimidad histórica*”¹⁹ cuestión que Solá-Morales reclamaba ya desde su etapa en Harvard. Si Solá-Morales avizoraba entonces el uso de las arquitecturas de gran escala y animaba a otra actitud proyectiva en el estudio y profesión de arquitecto²⁰, Moneo resume el trabajo del arquitecto en esta nueva escala urbana en los conceptos de *estrategia*, en la que confluyen promotores y técnicos, y *complejidad*, ésta última entendida como transformación de la definición técnica - sistemas estructurales, mecánicos y constructivos del edificio-, “*que han dilatado y alterado sustancialmente las fronteras de aquello que llamábamos edificio*”²¹, ahora “*sin la ayuda y el arbitrio que supone desinformación del uso futuro del edificio*”²².

La segunda de las lógicas de proyecto, que entienden el estudio del fenómeno urbano como una oportunidad para redefinir la disciplina, tienen como antecedentes la tradición de arquitectos e historiadores europeos revisitando la realidad urbana americana, Banham, Venturi, Koolhaas o Ábalos & Herreros. Es en la observación de la periferia de Los Ángeles, de Las Vegas, y la lectura de edificios en altura en Nueva York y Chicago, donde se enuncian y describen las nuevas situaciones y se redefinen condiciones urbanas de lo ordinario, el paisaje artificial e infraestructuras de comunicaciones como soporte urbano.

18 Ver Sainz Gutiérrez, V., 2006. *El proyecto urbano en España: génesis y desarrollo de un urbanismo de los arquitectos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

19 Solá-Morales, M. 1997. “Introducción” en *Las formas de Crecimiento Urbano*. Barcelona: Edicions UPC, p.13.

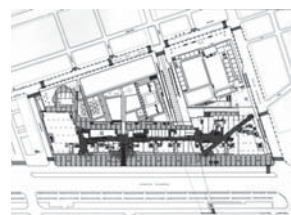
20 Advertía así a los arquitectos: “el urbanismo de los arquitectos” se estudia “introduciendo a los estudiantes de arquitectura a un conocimiento de la ciudad coherente con las herramientas metodológicas de su profesión: la actitud proyectiva, la observación y valoración de las formas, la costumbre de relacionar imagen y funcionamiento, etc.” Solá-Morales, M. 1991. “Introducción” en *Las formas de Crecimiento Urbano*, 1974, p.13.

21 Moneo Valles, R., Martínez de Guereñu, L. & Moran, M., 2010. *Rafael Moneo: apuntes sobre 21 obras*, Barcelona: Gustavo Gili. P.227

22 Moneo Valles, R., Martínez de Guereñu, L. & Moran, M., 2010. op cit p.225-27 explica: “Se trata del concepto de “estrategia”, noción que se ha incorporado con fuerza a los escritos de arquitectura, ya que difícil será leer un texto crítico o una memoria explicativa de un proyecto en la que no se haga uso del mismo. Diríase, por tanto, que la gran escala demanda hoy una actividad proyectual diversa y que ésta encuentra acomodo en aquello que hoy llamamos estrategia” (...) “Las técnicas y la flexibilidad en el uso de los espacios que su empleo ha traído consigo- han dado pie a edificios cuyas dimensiones poco tienen que ver con las que imponían los medios de construcción tradicionales (...) Si a eso añadimos que el tardo-capitalismo reclama la eficiencia extrema- y que tal eficiencia alcanza también a lo que entendemos como gestión del desarrollo del proyecto, que aboga por la economía de escala en la misma-, entenderemos que quienes promueven operaciones inmobiliarias- hayan estimulado la construcción de complejos- cada vez más grandes-, operaciones que hacen inevitable el hablar de gran escala (...). La flexibilidad en términos tipológicos de lo que se construye viene acompañada por una indiferencia respecto al programa que ha llevado a que tratemos los edificios como contenedores, puesto que con su nombre ya no pueden garantizar lo que quieren ser. Están disponibles, abiertos a cualquiera que sea su uso; son simplemente recipientes cuya forma y estructura se encuentran- en manos de un arquitecto que, a la hora de plantear el proyecto, carece de la ayuda que supone conocer la función a que estarán destinados. Privado de esta información, el arquitecto debe arbitrar otros instrumentos para definir aquella construcción que se le ha encomendado.



Moneo, R, L'Ille diagonal al Mar Situación. Barcelona.



Moneo, R, L'Ille diagonal al Mar planta Barcelona alzado y sección.



Postdamerplatz Berlin 1992 Masterplan. R. Piano y C.Kohlbecker, R.Rogers, R. Moneo, A. Isozaki, H. Kollhoff, U.Lauber



Schneider Schuhmacher, 1996, Infobox, Berlín. Sección.

Tanto la arquitectura culta- casos del racionalismo centroeuropeo experimentando con el *New Deal* americano- como la arquitectura instantánea, banal y ordinaria, permiten con similares herramientas una nueva geografía urbana. Banham, con numerosos textos publicados en *Architectural Review* se traslada a EEUU de 1965 a 1971 y describe en *Los Ángeles The Architecture Of Four Ecologies* (1971) el fenómeno urbano de la *suburbia*, *surfurbias* de playas, las laderas, las planicies y la *autopia*, con los que redefinen para los arquitectos nuevos conceptos de los que, según Banham, se ocupará la arquitectura. Asimismo, uno de los textos que señalan el cambio del modelo de observación y diagnóstico, así como el de las herramientas con que trabajar desde la arquitectura en la *suburbia*, es *Learning from Las Vegas* (Venturi, Scott-Brown 1972). Al análisis predominantemente geográfico, económico, cultural y simbólico de Banham, se suma un estudio singularmente disciplinar, con la forma, la organización y la materialidad propia, que son preceptos del estructuralismo analítico italiano aplicado a la observación y descripción de Las Vegas. Esta observación vierte una nueva mirada sobre lo cotidiano, sobre lo local, sobre lo *vernáculo industrial*. La historia de un lugar como una narración híbrida, irregular, confusa e incluso equívoca y contradictoria, muestra este territorio como un lugar para repensar herramientas con que las que la arquitectura se enfrenta, pero también anuncian para Europa una realidad bien diferente a la que la *Tendenza* describe, que alerta a los arquitectos que se proponen re-enunciarla.

“THE MASACRE OF IDEAS”. SOBRE EL CAPITAL Y LA CIUDAD.

Tafari lo anuncia en *La esfera y el laberinto*, y R. Koolhaas lo retoma en *Delirius New York*: la metrópolis tiende a disolver todas las relaciones, con una apariencia de estabilidad o permanencia, allí donde todo es instantáneo y efímero. La ciudad capitalista usa la arquitectura, la absorbe y la diluye, evitando todo discurso crítico que pueda profundizar. La arquitectura se mueve sobre esta pulsión, arrastrada como una ola, sobre la que trata de mantenerse en pie.

“La permanencia incluso del elemento más frívolo de la arquitectura y la instancia de la metrópoli son incompatibles. En este conflicto la metrópolis es, por definición, el vencedor, en su realidad omnipresente la arquitectura se reduce al estatuto de un juguete tolerado como decoración para las ilusiones de la historia y la memoria. En Manhattan esta paradoja se resuelve de una manera brillante: a través del desarrollo de una arquitectura mutante que combina el aura de la monumentalidad con el desempeño de la inestabilidad. Sus interiores acomodan composiciones de programas y actividades que cambian constantemente e independientemente unas de otras, sin afectar lo que se llama, con profundidad accidental, la envoltura. El genio de Manhattan es la sencillez de este divorcio entre la apariencia y el rendimiento: mantiene intacta la ilusión de la arquitectura, mientras se entrega enteramente a las necesidades de la metrópoli. Esta arquitectura se relaciona con las fuerzas de la *Groß Stadt* como un surfista de las olas”²³.

Defensor de la idea de Europa y creador de un imaginario posible para los grandes proyectos europeos, Rem Koolhaas, promueve la arquitectura como soporte de actividades infraestructurales, comerciales y lúdicas, así como cauce del sistema que describe D. Harvey de “*territorios en torno*

23 Koolhaas, R., 1995. “What Ever Happened to Urbanism?” En OMA with Bruce Mau, ed. S,M,L,XL., 1998 New York: The Monicelli Press, pp. 959-971.

a ciudades como sumideros de inversión del excedente de la sobreacumulación”²⁴. Los textos de Koolhaas son herramienta de observación y enunciación de referencia en los noventa para positivar la realidad que el desarrollo urbanístico e infraestructural ha dejado tras de sí en Europa²⁵. Enmarcan como si de los perfiles de carril electrificado de Lavie se tratara, una realidad sobre la que enciende los focos. Koolhaas a través de OMA se proclama descriptor del fenómeno urbano de fin de siglo y productor de propuestas²⁶ en la lógica de un proyecto de urbanismo estratégico —no estrategia de proyecto— que aglutina en artículos, manifiestos, diccionarios y proyectos en SMLXL (1995). Artículos como “*Generic City*” y “*Junk Space*”, evidencian nuevos espacios de los que la arquitectura debe ocuparse y Koolhaas propone para el proyecto urbano una posible respuesta. *Bigness*. *Bigness* caracteriza al proyecto de arquitectura donde el tamaño y masa crítica adquieren una escala urbana, una cohesión sin composición necesaria de partes y programas ensamblados, una discontinuidad interior-exterior que presenta ambivalencia en el contexto. “*Su impacto es independiente de su cualidad*”²⁷. Los recursos formales en el interior, como el trabajo en sección, la planta libre y el *loop* como unificador de espacios y valedor del libre movimiento de los usuarios en él, son los elementos que determinan el proyecto. Los proyectos construyen el espacio y la imagen de *superposición, confrontación, confluencia y multifuncionalidad*, descriptores culturales que resumen el espíritu de esta década²⁸.

Es también Rem Koolhaas quien, para el catálogo la *dokumenta X* (1997)²⁹, publica su carta abierta a los miembros del jurado de Postdamer Platz del que formó parte, escrita al *Frankfurter Allgemeine Zeitung* el 16 octubre 1991 “*Berlin: the Massacre of Ideas*”. El texto no sólo denuncia la inferencia de los políticos y actores económicos en las decisiones sobre el proyecto urbano y arquitectónico fundamental de la nueva capital europea, Berlín, sino que pone de manifiesto la debilidad o incapacidad de la arquitectura- y los arquitectos- para instrumentar estos nuevos proyectos³⁰. Al contrario de lo que la *dokumenta X* quería afirmar, la carta abierta de Koolhaas pone de manifiesto la inoperatividad de la arquitectura en esas circunstancias. En este contexto, leer la ciudad en 1985 desde un punto de vista económico y político, permite entender quizá mejor cuál es la actitud o propuesta de los arquitectos europeos inmersos en un discurso unívoco de progreso y desarrollo- donde la arquitectura es el necesario motor de esta estrategia-,

24 Harvey, D., Rendueles Menéndez de Llano, C. & Olmo, C. del, 2004. *Las grietas de la ciudad capitalista: entrevista a David Harvey*. Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, No 62, 2004 (Ejemplar dedicado a: Crisis y Reinención de la Ciudad Contemporánea), p.25-32.

25 Otros textos de Koolhaas- OMA se editan mientras está en Harvard y el taller *Project on the City*, en cuyo marco publican estudio de la colonización del espacio público por el comercio, así como los análisis sobre fenómenos urbanos sometidos a en fuertes cambios locales y globales: Lagos, Río Perla y el fenómeno urbano en Asia, con una mirada ahora sobre estos territorios como hicieran en los setenta sobre California Banham y Venturi.

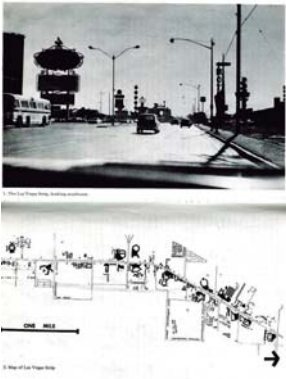
26 El proyecto es un documento que aglutina los agentes económicos (propietarios de suelo, inversores y constructores) cuya respuesta son organizaciones que se presentan como flexibles y programables, por ser extensas y genéricas, y resultan más económicas: las inversiones son ingentes por la escala de las intervenciones, pero en relación con los beneficios o rentabilidad de la inversión, los precios por metro cuadrado disminuyen considerablemente: sencillez en las envolventes industriales, estructuras de planos y soportes que garanticen un posible espacio continuo, y optimización de instalaciones para cada propuesta.

27 Koolhaas, R. & Mau, B. 1995, op. cit. p.502.

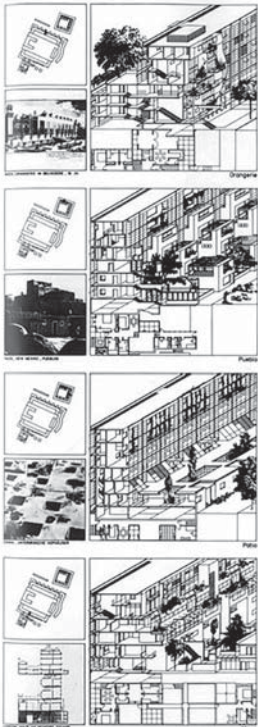
28 Al respecto, F. González de Canales en el artículo *Beyond Bigness* describe la articulación espacial y características formales en los proyectos paradigmáticos de Koolhaas (La Très Grand Bibliothèque, Zeebrugge y el ZKM), la evolución del concepto de *Matbuilding* y *Bigness* en *Congressexpo* de Lille (1990-4), el *Kunsthal* de Rotterdam y del *Loop* como propuesta de densificación opuesta a los *mat buildings*. González de Canales, F., 2014 , “*Beyond Bigness*” Revista PPA n°10 “*Gran Escala*”.

29 Catherine, D. & Chevreit, J.-F., 1997. *Politics, Poetics- Documenta X: The Book*. Kassel: Cantz.

30 Como hemos anotado a pie de página en el capítulo 1.3., el concurso se convocó en dos fases (1991-1992), sobre suelos públicos y privados- Daimler-Benz, Soni y Asea Brown Boveri- de conformidad con el Senado de Berlín y el distrito de Tiergarten, con catorce arquitectos invitados y 6,8Ha de proyectos que desarrollarían A. Isozaki, H. Kollhoff, U. Lauber y W. Wöhr, R. Moneo y R. Rogers.



Ventury & Scott-Brown 1972 *Learning from Las Vegas*.



Kollhoff, H. *Lindenstrasse Urban Design*, 4 Tipos residenciales, Berlín.

así como de otros discursos radicales —periféricos— que se dan en dichas fechas, en base a referentes- artísticos, culturales e históricos- que suponen aportaciones y también peligros para la arquitectura. Manuel Castells- desde su trabajo en Berkeley- resume como causas confluyentes de este trascendente cambio: la acumulación de capital, la retirada del Estado de la economía y la globalización junto a la revolución tecnológica y de las comunicaciones³¹.

Siendo aquéllos los referentes para la generación que en los noventa está atenta a los estudios urbanos anglosajones, es en 1990 cuando el texto *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* de Mike Davis, re-examina cuáles han sido las consecuencias de lo que Banham describe. Como subraya Manuel Delgado en la crítica a su traducción al Español en *Archipiélago* n°62 (2004), se trata de una indagación en las ruinas de la ciudad tardo-capitalista desde donde describir un territorio devastado³². Es Mike Davis en su libro *Magical Urbanism* (2000), quien re-visitando años más tarde estas ruinas, observa cómo la inmigración relee Los Ángeles en positivo, desde la “*vieja capacidad de la cultura popular de adaptarse y adaptar creativamente sus entornos, contra o al margen de los sistemas de control y poder hegemónicos en cada momento*”. Fascinación que ya se ha ido estructurando en la década de los noventa como fuente de conocimiento desde los llamados *Estudios Culturales*. Como insinúa David Harvey³³ en el cambio de siglo, en la periferia capitalista, las reacciones utópicas o estructuralistas de los sesenta, son insuficientes: otros modelos y formas de proyectar se demandan para la ciudad, y por tanto para la arquitectura.

Se hace necesario hacia la última década del siglo XX, según Harvey, en este contexto de excedentes del modelo tardo-capitalista, generar una reinversión del excedente en base a un modelo que aporte valor al suelo y a lo que se produce sobre él, cuya organización se regula por poderes políticos y económicos a través del planeamiento urbano, donde la labor del urbanista o arquitecto no precisa de diseño, sí de economía, ideología y suelo. Son numerosos los estudios³⁴ que desarrollados ya desde las últimas décadas del siglo XX, advierten sobre la injerencia de los poderes económicos en la gestión del territorio, con la aquiescencia o inoperatividad de las instituciones.

31 Describen críticamente también este cambio Eduard Soja, Mike Davis, David Harvey, entre otros. García Vázquez, C., 2016. Op. Cit. el impacto de este nuevo orden económico y político en la ciudad, y su estudio a través de historiadores, arquitectos y sociólogos.

32 “No es una contribución a la pirotecnia posmoderna ni al mejunje mal digerido de los cultural studies, sino la narración, - o la contra narración, si se prefiere, explicativamente eficaz y literariamente bella- de cómo se ha llegado a un terrorismo de estado- ¿existe otro?-, explotación económica y embrutecimiento creciente de las relaciones de clase y culto espectacularizado a todo tipo de dioses estúpidos” p.123 en Delgado, M., 2004 “De la ciudad concebida a la ciudad practicada” Archipiélago n°62.

33 Harvey, D. & Eguía, M.S., 2008. *La condición de la posmodernidad : investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires [etc.] : Amorrortu. “Durante un tiempo las ciudades han sido sumideros para la inversión, en consecuencia se da una relación de vital importancia entre los flujos de inversión en el entorno construido y la tendencia hacia la sobreacumulación, es decir, la producción de capital excedente enfrentada al problema de la falta de oportunidades rentables de inversión. Sobre esta base, la construcción y reconstrucción de las ciudades se sitúa en un contexto de acumulación sobreacumulación” Harvey, D., Rendueles Menéndez de Llano, C. & Olmo, C. del, 2004. *Las grietas de la ciudad capitalista: entrevista a David Harvey*. Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, No 62, 2004 Ejemplar dedicado a: Crisis y Reinención de la Ciudad Contemporánea p. 25-32.

34 A los ya citados, E. Soja, D. Harvey, M. Davis, citamos aquí el extenso programa *Capital y Territorio* (2007-2013) de la Universidad Internacional de Andalucía, Arte y Pensamiento, que recoge en cuatro seminarios una reflexión crítica, profunda e internacional en torno a la injerencia de los poderes económicos e institucionales en la gestión del territorio. http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=754&Itemid=106

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS TRADUCIENDO LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

Las prácticas artísticas, aquella la labor de *traductores* que reclama Antoni Muntadas denuncian desde los sesenta la fragilidad de las relaciones civilización y naturaleza, capital y espacio público, y la injerencia de poderes económicos en la construcción de la ciudad. Como forma de traducción y re-enunciación, la fotografía está documentando y generando la imagen de esta periferia, que también describía Raymond Carver como “*Dirty Realism*” (*Realismo sucio*). Desde Canadá el artista Jeff Wall devuelve una imagen de lo real cada vez más onírica, donde la captación del instante en un espacio adquiere como significación una realidad construida de instantes inquietantes. La influencia y también complicidad de fotógrafos y arquitectos fue comentada con anterioridad en este trabajo. Cómo, las fotografías sobre la arquitectura pragmática y anodina en la periferia de los años cincuenta en Basilea, realizadas en los ochenta por fotógrafo suizo Thomas Ruff impactan en Jacques Herzog³⁵, quien comienza a trabajar con él para diferentes proyectos. Es a su vez Paul Ott, fotógrafo que seguirá varios concursos y obras de Riegler Riewe, quien retrata la pintada “*Tod dem Architekt*” (“*Muerte al arquitecto*”) realizada sobre en el muro de hormigón que asila la Siedlung de Graz del entorno. Y Dan Graham, quien visita las periferias de Bordeaux en la que el director de la Escuela de Bellas Artes lo invita a visitar la Maison Latapie (Floirac, Gironde, 1993) de Lacaton & Vassal, tras lo que esta pequeña residencia en *The Unprivate House*(1999)³⁶, es seleccionada para ser mostrada en Nueva York. Son estas algunas de las traducciones que de las periferias realiza la fotografía.

En España significamos, como ejemplo, cómo la revista Arquitectura, de cuyo consejo redactor forman parte Ábalos & Herreros es el marco idóneo para recorrer y retratar la periferia de Madrid, Barcelona, fotografiadas por Luis Asín y Manolo Laguillo. Son espacios entre el *inconsciente suburbano* y la *realidad hiper-urbana* donde se encuentran paisajes y formas verosímiles para una ciudad posible. La Planta de Reciclaje de Valdemingómez es, para Ábalos y Herreros, una oportunidad de exponer y desvelar la complejidad de la ciudad contemporánea: transformar el paisaje del vertedero de desechos y basuras no es otro paisaje emulador de otras naturalezas, sino un paisaje que muestra ordenadamente cuál es su naturaleza. La revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* dedica asimismo a las periferias y espacios desurbanizados varios números. En el nº238 Xavier Ribas retrata la arquitectura social de la periferia en la serie “*Domingos*” (Bellvitge1994-1997)- y Jordi Costa describe cómo “*la ocupación multitudinaria de espacios precariamente urbanizados y sin codificar en el escenario periférico, indudablemente metropolitano, no tiene una imagen propia del extrarradio, no se trata de una situación creada desde el suburbio, sino que responde a una saturación urbana, a un desbordamiento de la ciudad.* (...)”. La ocupación y uso de estos espacios de forma temporal genera escenarios inverosímiles e imprevistos, que puede entenderse “*como una forma de descompresión de la ciudad, una decantación del exceso y ajetreo urbano*”³⁷.

En estos lugares –periferias- se reconocen, además, técnicas de control- en el sentido de *bio-políticas* de Foucault,- desde poderes políticos, culturales y económicos; *heterotopías* frecuentemente ajenas a las dinámicas intrínsecas del lugar. En términos de Agamben son lugares



Ott, P., 1980. *Tod dem Architekt* (Muerte al arquitecto).



Ribas, X., 1994-1997 *Sin título* (Bellvitge). Serie Domingos.



Ribas, X., 1996. *Sin título*.



Ribas, X. 1996. Sin título. Portada de catálogo. Impresiones.

en *estado de excepción*, lugares donde la ley está suspendida, espacios en los bordes de los marcos establecidos por la legislación local, sectorial y territorial. Lugares que esta generación de arquitectos estudia sin predeterminaciones, sin prejuicios, de forma positiva y optimista. Si bien la llamada al acercamiento a la realidad y a la humanización de la práctica de arquitectura de Secchi, se contraponen al globalizado escenario que después expone Harvey: “*sabemos que, en la coyuntura actual, el derecho a la propiedad privada y la tasa de beneficio predominan sobre cualquier otro tipo de derechos aún los consagrados en la Declaración de las Naciones Unidas*”³⁸, desde las prácticas artísticas y arquitectónicas parece posible recuperar “*el sentido del proyecto en relación al contexto, su factualidad y materialidad, a su historia, a su regla productiva*” que aquel demandara para el proyecto contemporáneo.

El artista Hans Haacke desarrolla una importante actividad denunciando la injerencia de poderes económicos en la autonomía del arte³⁹. En 2012 se organiza en el Reina Sofía una exposición sobre Hans Haacke, artista que ha dedicado gran parte de su obra a investigar y re-proponer la relación que existe entre arte, cultura y poder. Junto a una extensa retrospectiva, se expone un nuevo proyecto, *Castillos en el Aire*, en el que aborda el fenómeno irracional del boom inmobiliario español, de la construcción de barrios y edificios que han sido abandonados a raíz de la crisis económica. En esta obra Haacke se centra en el Ensanche de Vallecas, en el extremo sur de la ciudad de Madrid, tildado políticamente *Barrio del Arte*⁴⁰ donde las calles rotuladas *del arte pop, del arte conceptual, del arte expresionista* están llenas de jaramagos, en proceso de *desurbanización* y muestran solares y *pecios* urbanos inconclusos y ya en ruinas. Representación inequívoca de uno de los grandes escenarios de la crisis social y financiera. Es inevitable reconocer la proximidad de la regeneración del paisaje de residuos propuesto por las instalaciones de Reciclaje de Valdemingómez Unos kilómetros más al sur y los desarrollos de los PAUs de Vallecas sobrepasando sucesivamente las autopistas M: 30, M:40 y M:50. Es relativamente sencillo relacionar la inminente necesidad de *reciclar* e incorporar al paisaje *salubre*, el antiguo vertedero de Valdemingómez al Sureste de Madrid, para poder poner en valor esta extensión de urbanización de Vallecas. Con cerca de quince años de diferencia, las miradas de Ábalos & Herreros sobre aquella- así entendida por ellos- *otra naturaleza* de basuras y residuos de la ciudad del Vertedero de Valdemingómez, y la de Haacke sobre los *descampaos*, los restos del *tsunami urbanizador* y residuos de urbanidad en Vallecas, producen una sobrecogedora e inevitable reflexión sobre qué ha ocurrido en el urbanismo y la arquitectura en estos últimos años. Haacke, al igual que en la obra de Ábalos & Herreros, aporta una mirada pragmática, objetiva y documental, donde el diagnóstico genera la propuesta espacial y material, con contenido informacional y estético, donde no hay forma, es todo actitud. Esta actitud recoge testimonios objetivables del lugar enhebrados en el tiempo: Haacke restituye una arqueología de la propiedad del suelo, mostrando todos los documentos notariales que verifican el paso de unos bancos a promotores y

38 “ Harvey, D., Rendueles Menéndez de Llanco, C. & Olmo, C. del, 2004. *Op. Cit.* p.31

39 Conocidos son sus proyectos *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, Cofinanciación de Exposiciones por Phillips Morris (1989), o la investigación sobre el origen nazi del pabellón de Venecia (Germania, 1993), entre otras.

40 Haacke fotografía los rótulos de las calles del Ensanche de Vallecas y se muestran junto a la fotografía una obra del Reina Sofía, por ejemplo se ilustra el arte Pop con la pintura *Knives (Cuchillos)*, 1982) de Andy Warhol, la de Arte Conceptual con *One and three chairs (Una y tres sillas)*, 1968) de Joseph Kosuth, la del Arte Hiperrealista con *Telephone Booths (Cabinas Telefónicas)*, 1967) de Richard Estes.



Laguillo, M., 1992-1993, Madrid, Las Afueras.

a bancos y a familias después⁴¹. Entre las diapositivas usadas para la explicación del proyecto, se encuentra precisamente una que compara tres sectores de urbanización inminente en la periferia de Madrid, comparando su extensión con el parque. Se trata de una traducción inocente, en esa fecha, a la que hoy se atendería críticamente.

NI PLAN URBANÍSTICO NI EDIFICACIÓN: PROYECTO URBANO

La generación que trabaja inicialmente desde la trastienda, no acceden curricularmente al sistema de concurso del planeamiento urbanístico regulado por las instituciones públicas que desarrollaban la “ciudad planificada”. En algunas circunstancias acceden a colaborar con equipos de promotores y también instituciones públicas, para desarrollar algunas arquitecturas del urbanismo estratégico, un marco de colaboración que comenzaba a dismantlar y desregular el sistema de planificación heredado. Como se ha dicho, las instituciones promueven la experimentación en el ámbito de la vivienda social, de los equipamientos y las infraestructuras. Ejemplo de ello son no sólo la promoción a través de concursos locales y premios, sino también las iniciativas y espacios para jóvenes arquitectos que se inicia con el primer *European* 1989. Riegler Riewe ganan en Ámsterdam y Alvaro Siza, miembro del jurado, señala su propuesta como la mejor por su flexibilidad de uso y porque su arquitectura no promueve un estilo de vida sino que ofrece espacios neutros⁴². La propuesta ilustra un cambio de paradigma: la sencillez, la no-especificidad, la baratura⁴³, la inmediatez.

41 El Reina Sofía muestra didácticamente la ironía de nombres de calles en urbanizaciones vacías con movimientos artísticos y artistas, evidenciando el producto arte como parte de la actitud *limpiadora* de conciencias críticas, sin tomar parte en dicha crítica, sin presentar su trascendencia.

Algunas de las obras expuestas de H. Haacke muestran estas otras naturalezas: *Grass Grows* (La hierba crece, 1967-1969), *Monument to beach Pollution* (Monumento a la contaminación de la playa, 1970), fotografía de desechos recogidos y apilados en la Playa de Carboneras, Almería por el propio Haacke, *Bowery Seeds* (Semillas de Bowery, 1970), una obra en la que estudia el crecimiento de las plantas que brotan espontáneamente en un trozo de tierra en una azotea de Nueva York a partir de esporas y semillas que transporta el aire. En el texto *Sistemas, Dialécticas y Castillos en el Aire*, A. Berro y N.M. Alter, relaciona esta sobras directamente no sólo con su contenido político sino también con el contenido estético que las acompaña: “esta constelación de obras, establece un diálogo entre los sistemas naturales espontáneos y los sistemas socioeconómicos, (...) Haacke no hace una mera política de la información, sino que posee además una dimensión estética predeterminada”. (Berro & Alter 2012)

42 Lo recuerda en la entrevista a R&R, Kapfinger, O. *Konditioniertes Offenheit*. 1996. Arch+ 134-135 *Wohnen zur disposition*. P.18.

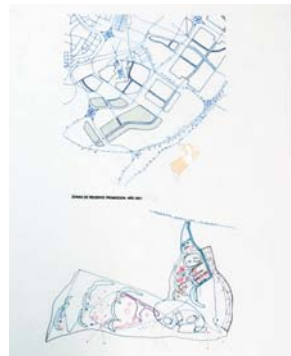
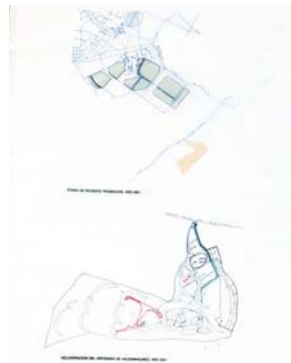
43 Ábalos & Herreros. 2002. Op. Cit p32



Laguillo, M., 1992. Berlín.



Laguillo, M., 1992. Madrid.



Ábalos & Herreros, 1998. Estudio de desarrollo urbano de áreas próximas a Valdemingómez.



Haacke, H., 2012. Castillos en el aire, MNCARS 1.



Haacke, H., 2012. Localización del área de estudio dentro del Ensanche de Vallecas para la exposición.



Wall, Jeff, 1986, *The storyteller*.

En tanto instrumento de proyecto el recinto trabaja en un ámbito y escala territorial e infraestructural, tanto en programas residenciales como de equipamiento. Ejemplo de ello son el desarrollo de equipamientos universitarios que el crecimiento y la re-estructuración de la formación demandara y que en el cambio de siglo se presentan como una oportunidad para ensayar nuevas propuestas. Son los casos de la Escuela de Arquitectura en Nantes, que ocupa un lugar central y estratégico en la reconversión de la *Ille de Nantes*, y de los Institutos de la Universidad de Graz, que subvierten la oportunidad de consolidar una forma de ciudad en un campus universitario con la propuesta urbana de pabellones en la periferia austriaca, por un proyecto casi de barrio de baja densidad. Esta lógica de generación de una condición urbana identificable dentro de un recinto, se entiende también en la re-estructuración de edificios industriales de escala media y espacios de infraestructuras, como el proyecto de Parque y Planta de Reciclaje de Valdemingómez. En ellos, el proyecto de arquitectura como disposición atiende a las premisas demandadas por Secchi (acercamiento a la realidad y a la humanización de la práctica de arquitectura) a través de la identificación de lo contingente en el contexto y construye una articulación de espacios que dan forma a un *paisaje urbano interior*, con una materialidad que retoma la instrumentación habitual y cotidiana de lo vernáculo industrial. Proponen la cultura material como construcción de una imagen propia y apropiable por el usuario en el tiempo. Desde el proyecto se establece un contorno de negociación permeable, a veces sólo conceptual y sin forma, que propone nuevas relaciones urbanas en continuidad como la calle y una proporción casi doméstica en los Institutos de Informática y Electrotecnia en Graz, o la continuidad del plano de asfalto y acerado, pasajes que recorren el espacio en Valdemingómez. Estas arquitecturas no se diluyen en el entorno, se contienen.

En este recinto, lo urbano es paisaje, tiempo o tránsito y escena dispuesta. Es paisaje en la medida en que son las contingencias observadas y existentes las que construyen el soporte espacial que asume el proyecto. El contexto estudiado define la permeabilidad del proyecto-recinto con operatividad y pragmatismo, no se propone una naturaleza nueva idealizada, se reconoce su artificialidad y se transforma tanto si se encuentra un baldío entre vías de comunicación como si es un área industrial o de periferia anodina. El recinto incorpora la topografía como parte del paisaje que construye lo urbano no como un manto tenso que transcurre en un plano, sino como superposición en distintos niveles para articular este paisaje transformado.

El recinto se enclava en la topografía artificial y continúa transformándola, enhebra los tránsitos que llegan a él para mostrar como escena ese paisaje en transformación, como se exhibe en la Planta

de Reciclaje de Valdemingómez. En los Institutos de Informática y Electrotecnia en Inffeld, sobre calles al aire libre, los pasos y plazas transversales balconeas a espacios con diferentes programas, generando un ambiente de calles abiertas y cubiertas que construye un barrio con distintos paisajes de encuentro, investigación, docencia y experimentación entro de un recinto permeable. En la Escuela de Arquitectura de Nantes la ciudad se introduce como soporte contenido en el perímetro del edificio y recorre sus niveles. El recinto se abre y conecta en distintas alturas. El edificio es ciudad y paisaje desde la planta baja a la cubierta. Es calle, rampa y aparcamientos, ciudad fábrica en los talleres, ciudad escena y espacio de exposición y celebración.

El proyecto que delimita un recinto propone dentro de él un tiempo distinto al global o genérico, ligado a la administración o gestión del espacio y a lo local o privado, a la arbitrariedad o especificidad de cada individuo. Si lo urbano se rige por tiempos de planificación y de consolidación que dependen de factores -económico, políticos- alejados de la cotidianeidad de la vida en la ciudad, el recinto es una herramienta que acota una temporalidad aprehensible e instrumentada por quienes lo habitan. Dentro del recinto se asume un tiempo “abierto” que el uso y la trasformación del espacio puede intensificar o enlentecer, en suma, alterar. Esto significa que la indeterminación o proyección estratégica de este tiempo hace posible que en ese tiempo abierto se superpongan distintos tiempos o tiempos a diferentes velocidades, característica intrínseca de la ciudad contemporánea. Diferentes tiempos de consolidación, diferentes tiempos y ciclos de funcionamiento. Lugares de los que disponer y desde los que generar *situaciones*, que pertenecen a la cultura urbana.

La reformulación del tiempo en el recinto delimitado en Valdemingómez es parte consustancial del proyecto. Alrededor, los tiempos de la planificación urbana genérica, de la estrategia y permanencia de las infraestructuras sobre el territorio, se superponen a los tiempos de la autoconstrucción, de la fragilidad y temporalidad de la ciudad informal de la Cañada Real. Valdemingómez no se acompaña ni a uno ni a otro, establece un proceso de reciclaje y trasformación del territorio, que asume un proceso de limpieza, desgasificación, construcción de plantas, explotación, generación de energías, así como el agotamiento del vertedero y desmantelamiento de las arquitecturas que lo han acompañado en el ciclo –Centro de Interpretación, nuevas plantas de producción de energía-. El ciclo se ha extendido, sus arquitecturas densificado y las instalaciones se han ampliado y complejizado en los veinticinco años de explotación. Si Cedric Price entendía el patrimonio infraestructural que unía la región de fábricas de cerámicas, y que éste podía ser el recurso soporte para la activación y transformación del territorio y su población, Valdemingómez se entiende como un marco temporal que da la oportunidad para incorporar la infraestructura, la energía y el paisaje como activación de una nueva condición urbana, donde esos son los recursos visibles, reales y expuestos de la ciudad. Los ciclos de tiempo se superponen dentro de este recinto: movimiento de cargas, transporte y clasificación de vertido, metabolización, transformación física y química las veinticuatro horas del día. El tiempo se presenta en movimiento. Tiempo cíclico de obsolescencia y re-creación.

En la periferia abierta de las ciudades el tiempo se diluye entre los resquicios amalgamados de trozos de ciudad y campo. Son los *descampaos* a los que se refieren Ábalos & Herreros los que no parecen pertenecer a ningún tiempo: entre infraestructuras y vías de comunicación de pretendida instantaneidad, y el tiempo proyectado hacia un futuro universalizado de parques de empresas, parques terciarios y ocio. En los bordes de lo urbano se escapa el tiempo, apenas se logra contenerlo como un espacio habitable. Los Institutos de Información y Electrotécnica de Graz contienen un tiempo urbano en el recinto, visiblemente definido por la arquitectura que conforma el proyecto, y que introduce un ritmo en el espacio. En el interior, plantas a nivel de la calle incorporan

aparcamientos de bicicletas, espacios de reunión y café, y en plantas superiores, el ambiente doméstico se asoma: vegetación interior, sillones y áreas de estancia e incluso de juego muestran un espacio docente cuyo ritmo se adivina como el paseo por un barrio. Tras esta heterogeneidad de espacios que permiten diferentes tiempos, hay casi imperceptiblemente una pauta constructiva que cesa cuando se traspasa el perímetro hacia el campus y la periferia de tiempo disipado en la ciudad. Tiempo de barrio en proceso.

El tiempo a veces queda contenido dentro del edificio, que lo aísla casi de todos los tiempos de la ciudad que le rodea. En un paisaje en profunda transformación como son áreas industriales obsoletas, que se re-densifican con vivienda y en las que se instalan equipamientos, la condición del tiempo es siempre inacabado. El proyecto de arquitectura como disposición define un recinto entonces que se debe relacionar con todos esos tiempos que siempre se presentan en tránsito. De una realidad industrial a una terciaria, de una productiva a una representativa, de una paisajística a residencial. En la Isla de Nantes, como sucede en Londres, Barcelona, Génova o Hamburgo, las áreas portuarias, astilleros e industrias vinculadas se incorporan a la ciudad, y en este caso, la condición de isla demora su transformación. El tiempo queda detenido en muchos solares, y se acelera en otros de rápida inversión. La Escuela de Arquitectura se propone un recinto que contiene un tiempo que es parte de la condición urbana en la que se encuentra, inacabado, en proceso, y mostrando su necesaria y continua compleción. El recinto casi delimitado por el borde de la parcela, adentra al visitante poco a poco a ese tiempo, a través de la rampa y los niveles de programas que se distienden en el interior. La luz filtrada homogeniza las horas del día, los paños de envoltentes atemperan el tiempo atmosférico, se liman las diferencias del tiempo, de modo que curiosamente se muestra un presente continuo, incompleto, donde se pausan distintas velocidades y que no avizora cuál será su porvenir. Tiempo contenido e inacabado como imagen de la ciudad contemporánea, en este caso, contenida en un recinto.

El pabellón de Kristchanitz era un *curioso* contenedor temporal de tiempo, esto es, pensado como pabellón temporal se mantiene diez años, lo cual habla del reciclar, del mantener, de dar otra vida a las arquitecturas, por su capacidad de generar lugar y cultura. Ya no se distingue un espacio de representación de lo urbano, como veíamos en la pieza como vitrina, ni una forma alegoría de representación de lo colectivo, como el *tholos* del mismo pabellón. Ambos espacios de presentación y representación están unidos en uno único, condición que recupera en el interior lo urbano, espacio de conflicto y afecto (agonista) de multiplicidad de expresiones individuales, colectivas e institucionales. Son espacios determinados por la inmediatez de sus materiales ensamblados y la deseada interacción de los usuarios, no siempre dispuestos a ser actor y espectador al mismo tiempo. Tiempo alegóricamente contenido en esta obra punto de inflexión, imagen de la ciudad.

Trabajar la herramienta del recinto implica entender que la arquitectura incorpora lo urbano en su interior, si la casa y el espacio doméstico en los noventa acogen un carácter público, trabajo y ocio, el espacio público ideado en estas arquitecturas adquiere asimismo características domésticas, que el usuario personaliza, donde se *proyecta* la identidad individual y colectiva de sus usuarios, escenas de representación de formas de vida, que construyen la cultura cotidiana.

En la ciudad el sujeto se convierte en espectador, en el paseante que describía Baudelaire, y el espacio en pasaje, que evocaba Benjamin. Lo urbano queda contenido en un recinto, donde lo público se representa, es de todos. Una nueva monumentalidad que es puesta en escena, no solo como lo público, también como lo apropiado. En Valdemingómez la ciudad se muestra con una

arriesgada espectacularidad: la de sus desechos domésticos, miles de objetos cotidianos que son reciclados y reutilizados como material y energía. En Nantes, las salas de estudio domesticadas por los enseres son paisaje de trabajo, que se amplían hacia espacios de taller, que se continúan en las aulas, se conectan con terrazas, que dan salidas al exterior. Los espacios están secuenciados, el tránsito de una escena a otra apenas varía su telón de fondo- la envolvente- y muestra una narración de la vida en el interior, como si de una secuencia de planos o *story board* de cine- imagen recurrente en las explicaciones de Lacaton & Vassal y usada como soporte de su exposición del 2009, como vimos- se tratara. No deja de proponerse en Nantes una imagen de lo real a través de esta experiencia cinematográfica⁴⁴. La escena urbana se llena de enseres domésticos en la sucesión de niveles que balconeán al interior de los Intitutos de Informátia y Electrotecnia, el *decorum* de Serlio significa los espacios y los dota de programa. Se está escenificando una nueva sensibilidad sobre el espacio, una suerte de domesticación y apropiación de lo público. Podríamos decir que igual que la tecnología ya en los noventa permite de forma temporal o efímera apropiarse de una imagen- cambiarla y transformarla-, el espacio se expone al consumo y a la apropiación pero, sin embargo, requiere de otros tiempos.

La relación de la casa y la ciudad fue tratada por Leon Battista Alberti en sus diez libros de arquitectura terminados en 1452. G.C.Argan describe el tratado de Alberti como “*Tratado de Urbanismo*”⁴⁵. En los libros IV y V Alberti describe cómo el paso desde el exterior al interior debe ser pautado por circulaciones que permitan el encuentro y pauten la llegada y preserven la intimidad de la casa. El sistema de relaciones, pauta los vínculos públicos y privados, esto es, los que tienen que ver con la gestión o gobierno de la ciudad (polis y política) y con el gobierno de la casa (*oikos* y economía). El arquitecto austriaco Josef Frank (Baden, 1885-Estocolmo 1967) elabora su Tesis Doctoral sobre la arquitectura de Leon Batista Alberti, en 1910 en la Escuela Técnica de Arquitectura de Viena. De 1919 a 1925 es profesor en la Escuela de Artes Aplicadas e iniciador de propuestas urbanas como *Gemeinnützige Siedlungs- und Bauaktiengesellschaft (Ge Si Wa)* y *Werksiedlung Wien*. J. Frank parte a Suecia en 1933 y luego a Estados Unidos y edita el texto en *Der Baumeister* nº XXIX, titulado “*Die Stadt als Haus, das Haus als Stadt*” (“*la casa como una ciudad, la ciudad como una casa*”, 1931). Allí resumía los conceptos con los que había construido en la *Casa Beer* (Viena, 1931) junto a Oskar Wlach⁴⁶, la condición urbana de la casa. Le Corbusier también había referido con la *Promenade Architectural* a la puesta en práctica de esta consideración del espacio y lo había ensayado como construcción en la *Villa La Roche* (1922), en este caso incidiendo en la rampa como elemento esencial del tránsito.

En *Figuras, Puertas y Corredores*⁴⁷(1978), Rovin Evans recorre la significación compositiva y las implicaciones en la privacidad y espacialidad de pasos y puertas, así como las vinculaciones corporales y emocionales en la arquitectura italiana entorno al siglo XVII. La evolución recogida

44 Si recuperamos la referencia a *En busca de lo real perdido* (2016) de Alain Badiu, donde “lo real es lo que queda fuera de la pantalla donde se proyecta un apécula de cine, el proyecto de Nantes se muestra inevitablemente como dentro de esa pantalla.

45 Grayson, C.& Argan G.C.1960 “Alberti, Leon Battista”,Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 1, pp, 703-713

46 Desde 1910 Adolf Loos, Oskar Strnad, Wlach y Frank desarrollan distintos proyectos de casa jardín o casa suburbana, en los que ensayan distintas organizaciones espaciales y avances constructivos para la vivienda. La *Casa Beer* se ha considerado frecuentemente como un avance o desarrollo del *Raumplan* de Loos: los espacios de tránsito se aterrazan y se asoman hacia espacios de doble altura, estructuralmente se disponen de forma menos confinada y más independiente que en las algunas propuestas de vivienda anteriores, escalera, áreas de descanso en ellas que permiten girar y mirar sobre dobles alturas, establecer relaciones entre los espacios que pautan la forma de reconocer, cualificar, habitar y recorrer la casa .

47 Evans, R., Puente, M. & Moneo Valles, R., 2005. Traducciones, Girona : Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona. publicado originalmente como “*Figures, Doors and Passages*” en *Architectural Design* vol.48.4, abril 1978.

en los tratados del XIX (Robert Kerr, *The Gentleman's House*, 1864) argumenta un cambio de sensibilidad en el espacio doméstico- extrapolándolo como Alberti, Frank y Argan hicieran, a lo social y a lo urbano-, que queda luego segmentada en el proyecto moderno⁴⁸. Para Evans frente a la sensibilidad donde cuerpo, mente y espíritu necesitan privacidad y no fricción, algunas soluciones modernas transgreden radicalmente estos principios, en última instancia, principios sociales y políticos. “*El efecto acumulativo de la arquitectura durante los dos últimos siglos ha sido algo así como una lobotomía general practicada a la sociedad en su conjunto, arrasando enormes áreas de la experiencia social (...) reduciendo deliberadamente la vida cotidiana a un teatro de sombras privado*” (...) . Evans anuncia la posibilidad de otras formas de relación, pautadas pero abiertas, que reconoceríamos en los proyectos de arquitectura como disposición: “*hay sin duda otro tipo de arquitectura que buscaría dar rienda suelta a las cosas que tan cuidadosamente se han enmascarado con su anti-tipo: una arquitectura que surja de la profunda fascinación que arrastra a la gente hacia los demás, una arquitectura que reconoce la pasión, la carnalidad , la sociabilidad ; la matriz de habitaciones comunicantes bien podría ser un rasgo esencial de dichos edificios*” ⁴⁹. Luego, la arquitectura que se traza dentro de un recinto con pautas establecidas, ha hecho posible lo urbano como paisaje, tiempo en tránsito y escena dispuesta.

48 Evans, como indica, “no es de extrañar que los apóstoles de la modernidad (...) quienes expresaron también una insondable aversión por la sofocante opresión de la vida familiar del siglo XIX. no les quedaran más que dos posibilidades: la primera consistía en disipar el calor pegajoso de las relaciones íntimas colectivizándolas , y la segunda, más aplicable a la casa –como reproduciría-, consistía en atomizar, individualizar y separar todavía más a cada persona una política y otra privada”, Evans, R. 2005, op. Cit. p.101.

49 Evans, R.2005.p.107.

5.2. IMPLICACIONES CULTURALES DE LA ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN



Richter, G., 1990, Abstract Painting (725-3)

La arquitectura como disposición a través de su definición material se propone incorporar a la cultura un *modo de hacer*, una práctica, un proceso y una imagen cuyo efecto gobierna la sensibilidad del observador y lo inscribe en su tiempo, en su contemporaneidad. Como hemos insistido, los proyectos describen e interpretan la cultura de su tiempo. El proyecto como documento e imagen, y la obra construida como experiencia también traducible a una imagen, son los “formatos” de exposición, traducción y proyección de la cultura finalizando el siglo XX.

Hemos visto con anterioridad cómo desde las prácticas artísticas esta labor de *traductor* es demandada para la arquitectura. Marc Augé, en el texto *“El arte de la distancia”*⁵⁰ sobre A. Muntadas, alude a la distancia crítica necesaria para la arquitectura que forma parte de las estrategias de globalización y espectacularización de la sociedad de consumo, y al igual que el arte, debe asumir una ambivalencia, que llamamos también contradicciones y riesgos. Muntadas reclama un carácter “anfíbio”⁵¹ para la arquitectura, “*saberse dentro y fuera del sistema*”, pero no subyugarse al sistema dominante o a su ilusión estética, que transforma la realidad en imagen y viceversa. La arquitectura como prototipos temporales “*con fecha de caducidad*”, podría- según Muntadas y Augé- hacer de traductor, “*el artista asume la difícil tarea de concienciar al gran público de consumidores que en cuanto a artista forma parte pero trabaja al margen, (...) no se trata tanto de abordar o trabajar contra, eso le da un lugar dentro del sistema, sino de traducir, de mostrar otros ángulos de visión, experimentar, desplazar los límites consensuados, distanciar la observación en el espacio y en el tiempo*”⁵². Ese proceso de distanciamiento asume trabajar con las contradicciones y riesgos asumidos. La arquitectura, al menos la que está en los escaparates según Muntadas, no parece entenderse como práctica que observa, reconoce, describe, traduce y proyecta para esta diversidad coetánea de circunstancias culturales.

Desde Adorno y Hockheimer, hasta Jameson⁵³, se subraya la paradoja de la superproducción y el cambio en la industria cultural que conlleva una homogenización de las formas culturales. Se ve por ello necesaria, en el cambio de siglo, la incorporación de múltiples y antagónicas formas culturales para combatir dicha homogenización. La última década del siglo es el momento de

⁵⁰ Augé, M. 2005, “*El arte de la Distancia*” en el catálogo de la Muestra de Muntadas “*I Giardini*”, Bienal de Venecia 2005, Madrid: Ministerio de Fomento y Cooperación.

⁵¹ Entrevista mantenida el 25 de noviembre 2016, Sevilla. Existen otras referencias a este “*estar entre*” de Muntadas, que es un delicado espacio que vincula conscientemente corporalidad existencial que crea una concatenación siempre en movimiento de la ética, la estética con la política, la estética con la existencia siempre y necesariamente por medio de la invención de un nuevo paradigma estético “*Antes de empezar un trabajo no sé cómo se va a materializar, depende del contenido y de lo que pretendo explicar. Hace ya tiempo que hablo de proyectos y no de obras, no tanto porque no considere interesante el resultado final, que implica una decisión de síntesis formal y conceptual importante, sino porque creo que es todo el proceso lo que cuenta.*” “*Reivindico la metodología del proyecto y el tiempo es muy importante en todos ellos. Para cada uno utilizo un medio de expresión diferente, ligado a todo tipo de ciencias que en ocasiones pueden no ser consideradas arte, pero yo creo mucho en la interdisciplinariedad.*” Expósito, M. & Rauning, G., 2013 *Recientemente el profesor de medios, cultura y sociedad de la Universidad de Oslo, Timotheus Vermeulen los llama metamoderno*. Según Vermeulen, el metamodernismo debe situarse epistemológicamente con el posmodernismo, ontológicamente entre el posmodernismo e históricamente más allá del posmodernismo. Vermeulen, T. 2010, “*Notes on Metamodernism*”, *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, 2010 DOI: 10.3402/jac.v1i0.5677

⁵² En Muntadas, A. & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2011. *Muntadas: entre-between.*, Madrid: MNCARS, p.144-146. Estas distancias son los desfases que ya citamos estaban presentes en la *documentaX*, recordemos “*Der Sandmann*” 1995, S.Douglas; “*Kino*” de P.Field, 1997); y que cuando hay ocasión, se subrayan desde la arquitectura (CulturCentreWolkstein de K.H.Klopf y Riegler Riewe, 1990; Café en el Architektur Zentrum Wien de Lacato & Vassal, 2003).

⁵³ Desde Roland Barthes, en *Mitologías la religión y la filosofía* (1957), desvela y denuncia el carácter ideológico de la cultura de masas, que sostienen unos estereotipos sociales, mitos, “un sistema de valores percibidos como sistema de hechos”. Este escenario es descrito intensamente durante la década de los ochenta, Francois Lyotard había publicado *La condición posmoderna: Informe sobre el saber* 1979 y desmontaba los grandes relatos que legitimaban la modernidad. Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, 1980, publica la crítica sobre los estructuralismos lingüísticos, la comunicación en base a un sistema de inteligibilidad, verdad, rectitud y veracidad, y enuncia “proyecto moderno incompleto”, que ilustra con la Bienal de Venecia de 1980, Así como Jean Braudrillard, en *Cultura y simulacro* 1981 examina las relaciones entre realidad, símbolo y sociedad.

un importante desarrollo de los llamados Estudios Culturales, estudios transversales de cómo ideología, nacionalidad, etnia, género y clase social determinan en el contexto global formas culturales que generan creaciones y prácticas paralelas a ese discurso global. Zygmunt Bauman lo resume así: “La cultura se refiere tanto a la invención como a la preservación, a la discontinuidad como a la continuidad, a la novedad como a la tradición, a la rutina como a la ruptura de los modelos, al seguimiento de las normas como a su superación, a lo único como a lo corriente, al cambio como a la monotonía de la reproducción, a lo inesperado como a lo predecible”⁵⁴.

CULTURA ES TÉCNICA Y PRÁCTICA.

Hemos señalado como pre-disposición de la arquitectura a estudio, la persistente voluntad de construir un común entre cultura y técnica. La arquitectura integra la técnica en la sociedad donde convergen estructuras productivas e ideológicas, y genera, con una importante componente de lo ordinario y lo cotidiano, espacios, situaciones y construcciones en un proceso de interacción de agentes y técnicas que se reconoce como *práctica*. Habiendo sido enunciada, desde los pragmatismos a lo largo del siglo XX, la relación entre la teoría y la práctica deviene en *pensar técnico*. Esta razón técnica se expresa en una construcción con sistemas y materiales cuya inmediatez y sencillez queda expuesta como imagen y cultura. Se trata como insinuaba Herreros, de “una cultura que no es la del asombro o el espectáculo, sino una sensibilidad basada en la intensidad, la eficiencia, la simplicidad y la baratura”⁵⁵. Esta generación en la trastienda, no prioriza la intensificación de la investigación tecnológica, ni la sofisticación de la aplicación de recursos técnicos en el proyecto, sino que entiende su hacer como una *forma de cultura*, atenta a lo estándar y a lo cotidiano que le permite situarse en esta posición de traductor de la producción estándar, pero próxima y operativa a las lógicas globales. Recordando al texto de Deleuze, *Kafka por una Literatura menor* (1975) estas arquitecturas son literaturas —arquitecturas- menores.

La definición de estas atribuciones contrapuestas caracteriza la cultura del cambio de siglo como *praxis*, donde coexiste la incertidumbre, el riesgo, la ambivalencia y la contingencia, y muestra vulnerabilidad dentro del sistema: “Poco a poco, el capitalismo fue devorando ámbitos de la praxis humana (afectividad, conocimiento, creatividad) que hasta entonces habían estado vedados al capital o no habían sido explotados con tanta intensidad. El crecimiento de la economía terciaria, la importancia de la innovación tecnológica y científica en el mercado, así como el desplazamiento del capital industrial por el capital financiero, constituyen algunos de los rasgos esenciales de la infraestructura que sustenta el universo histórico posmoderno”⁵⁶. Bauman nos recuerda que cultura no es tanto la obra de la cultura, no consiste tanto en la propia perpetuación, como en asegurar las condiciones para nuevas experimentaciones y cambios⁵⁷.

Desde que Benjamin describiera en Angelus Novus el empuje del huracán progreso, la aparentemente inevitable fagocitación de la praxis humana por el voraz cuerpo de la industria cultural, la arquitectura, durante las dos décadas de cambio de siglo, comparte la necesidad de reconocer las condiciones que han cambiado y re-enunciar el contexto cultural, social y también económico y político, desde parámetros contemporáneos.

54 Bauman, Z.2002. *La cultura como praxis*. Barcelona:Ed. Paidós. p.22.
55 Ábalos & Herreros. 2002. Op. Cit p.32.
56 Espinoza, M.,2010. *Fredric Jameson: la persistencia de la crítica*. Temas 87. En Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo, nº 34.
57 Bauman, Z.2002. Op cit.p.33.

No se trata ya de una arquitectura prescriptiva, sino de una arquitectura que describe y pone en práctica procesos, a través de alterar y acompasar incluso su propio oficio. Se trata de asumir las condiciones y crear situaciones de experimentación cotidiana, que hagan posible el cambio profesional, cultural y arquitectónico. El ámbito del oficio cambia decididamente, empieza a serlo como paisajista, manager, diseñador gráfico, escenógrafo, editor, comisario de exposiciones. Un oficio que interactúa con diferentes técnicos, que trabaja en equipo, que disuelve la autoría personal sin rehuir responsabilidad e implicación, en la definición pactada y negociada dentro de un grupo y contexto mayor.

La arquitectura desde la trastienda propone un espacio de exhibición y confrontación, un espacio que expone un proceso y un modo de hacer, transmitido y evidenciado a través de sus materiales y los efectos que estos generan. Se construye así un espacio de pertenencia a la cultura a través de la *memorabilidad*,- a la que aludía Ph. Ursprung como la posibilidad de “*no olvido*” ante la intensificación de la información mediante acumulación de instantáneas que deben ser fugazmente olvidadas-, conseguida mediante la experiencia de la obra definida entre otros elementos por la materia. En la memoria de dicha experiencia guardamos la imagen. Estas – imagen y experiencia- no se consumen y se olvidan, convocan a participar, irritan el pensamiento, empatizan, se *disponen*. Lo cotidiano, lo contingente y el entendimiento pragmático de las circunstancias permiten tomar distancia, y establecer una relación dialéctica en este contexto. Recordemos la relación que H. Bergson hace entre el material y su imagen, *dilatando* inmediatez de la apariencia en un conjunto de experiencias que sitúa *entre* la representación y la cosa u objeto⁵⁸. La imagen por tanto, en la arquitectura como disposición, distancia causa y efecto a través de una experiencia.

CULTURA ES IMAGEN Y ESCENIFICACIÓN DEL ESPACIO. LOS EFECTOS FRENTE A LAS CAUSAS.

Una exposición es como una cartografía, un mapa⁵⁹, un tratado de formas de hacer, donde las herramientas de trabajo quedan expuestas⁶⁰. La exposición tiene la capacidad de espacializar conceptos que descontextualiza y re-presenta con materiales que han formado parte de un proceso. Una exposición También es un prototipo, un ensayo. Por su parte, es posible entender una obra de arquitectura como un proyecto expuesto, una materialización en el espacio de una cultura del hacer, inmediata, que se dispone e implica al sujeto (usuario) con una materia singular, que apela a su tiempo, cuyos efectos son de una irresistible contemporaneidad y generan una imagen. Una imagen cambiante, sin más referencias que la propia del individuo que la observa. Así, la obra de arquitectura es en sí una cartografía un mapa de su propia cultura.

En 2003 Sylvia Lavin publica “*The Temporary Contemporary*”⁶¹, donde sostiene cómo en el tránsito de 1947 a 1954, la arquitectura que se está proyectando pasa de ser considerada

58 Bergson, H. 2006.op cit.. p.24.
59 Son comunes las citas de la cartografía de Lewis Carrol en *Sylvie and Bruno* (1893), o el mapa del océano de su *Poema The Hunting of the Snark* (1876), la cartografía descrita por Borges en *El Hacedor (El rigor y la ciencia*, 1960) y las obras de Robert Smithson y Nancy Holt *Non-site of Mono Lake* (1967-1969), es el mapa de relaciones que cada espectador traza delante de la obra de B. Lavie *Lité* (1988) .
60 Así se desarrolla en el Trabajo de Investigación para del Diploma de Estudios Avanzados, 2012, Pelegrín, M. “Proyectos Expuestos. Arquitectura y práctica material en el cambio de siglo” 2017 Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla. Colección Kora, y Pelegrín, M & Pérez, F. 2015, op cit..
61 Lavin, S., 2003. “The Temporary Contemporary”. *Perspecta*, 34(2003), pp.128-135.

moderna a contemporánea⁶². Es contemporánea porque deja atrás la neutralidad, abstracción y sobriedad del *Zeitgeist*- idealizado y estabilizado en el movimiento moderno-, y se propone una arquitectura que completa las trazas modernas con superposición de materiales, texturas y objetos que fundamentalmente están llamados a evocar sensaciones. Si el espacio moderno es un espacio de inhibición, lo contemporáneo es un espacio de exhibición, de comunicación, “comisariado”, esto es, los materiales expuestos apelan a nuestros sentidos y trazan una comunicación con el observador, un argumento, una experiencia.

Teorizar sobre el comisariado y la contemporaneidad es necesariamente reflexionar sobre la casa como contenedor de colecciones, desde el *Wunderkammer* privado del siglo XVII hasta el proyecto contemporáneo según subraya Lavin. La casa es el primer espacio “comisariado”, espacio en el que conviven el contenedor y el contenido, el *decorum* de Serlio, los objetos y enseres que nos acompañan. Ejemplo paradigmático es la casa museo de Sir John Soane donde “la exhibición se convierte en permanente, mientras que es la casa la que se modifica, afectada por continuas rehabilitaciones y re-escenificaciones” (...) Si El Museo de Soane era una casa, la mayoría de las casas de Mies eran también museos⁶³. Así también la casa de Ray & Charles Eames, que incorpora como arquitectura toda sus posesiones. Son justamente los Eames quienes introducen conceptos como “function decoration” y “object overload” que sitúan la casa en un estado de contemporaneidad siempre cambiante, mutando, esperando ser comisariada: “Con el tiempo, las superficies tenían menos que ver con la división de espacios o la articulación de estructura y más con la proliferación de oportunidades de exposición. El interior devino en una topología de exposición, solicitando una continua reconsideración del impulso curatorial y producir un efecto espectacular. Si Mies enmarcaba una imagen, los Eames multiplicaban el marco para para producir no una imagen sino una atmosfera de mirada contemporánea⁶⁴. Es la superficialidad de la imagen la que denota una atmósfera de contemporaneidad. La superabundancia de efectos visuales producidos por objetos, enseres, *decorum*, resume Lavin, “no produce una distracción en lo cotidiano, o en lo banal, sino que genera un modo visual, que es al mismo tiempo difuso y sobresaturado”. Las superficies evocan una sensibilidad, excitada por lo expuesto, por la superposición de imágenes que genera el material- traslúcido, iridiscente-, superficie de una profundidad que desvela sus sombras y provocan una experiencia. La experiencia de la memoria en la casa Soane o la experiencia del paisaje a la vez que el diseño en muebles, tejidos y objetos en la Casa Eames, se traduce en la Casa Latapie de Lacaton & Vassal, en una muestra de lo cotidiano y lo ordinario que queda expuesto e induce una forma de mirar. En las viviendas de Mulhouse también de Lacaton & Vassal queda expuesta una forma de vida donde ya no hay diseño, no hay composición, no hay forma, hay temporalidad, provisionalidad, acumulación, superposición.

El material y el tratamiento de la superficie envolvente de un espacio generan una percepción que, como aclara Lavin, está determinada por sus *efectos*. Dado que los efectos están íntimamente ligados a la materialidad que se expone, es dicha materialidad y sus efectos la que genera una imagen, que transmite y comunica. Si a su vez los materiales se muestran tal como son, sin forma, modulados y seriados pautados industrializados, esta posible organización queda desdibujada por

62 Lavin recorre las distintas ediciones de Sigfried Giedion en la primera edición de *A Decade of New Architecture* en 1951, y en la segunda edición, Nueva York 1954, traduce dos primeras páginas en francés, *Dix Ans d'Architecture contemporaine*, y alemán *Ein Jahrzehnt moderner Architektur*, y también en el interior se refiere en inglés a *Una Década de Arquitectura Contemporánea*, finalmente el título que se consolida.

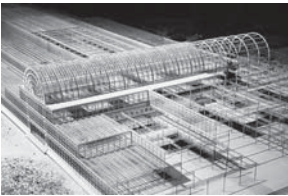
63 Lavin, S., 2003.op. cit.p131.

64 Lavin, S., 2003.op. cit.p133.

el efecto que la luz, la superposición, la escala y dichos elementos ofrecen. La eficacia de que la imagen transmita y comunique, está fundamentalmente en distanciar la causa y el efecto “a mayor distancia entre la causa y el efecto, o la mayor disminución de la percepción de su vínculo, mayor es el sentido de su efectividad⁶⁵”, como apunta Lavin. Un efecto es más “efectivo” cuanto menos se conoce la causa que lo produce.

Esta relación entre consumo, imagen y efectos se produce inevitablemente, incluso antes del surgimiento de la economía fordista a principios del siglo XX, en el fenómeno de las Exposiciones y Ferias Universales, que, como es conocido, hace posible la incorporación de un público hasta entonces no convocado a conocer los nuevos materiales, máquinas y objetos de deseo. Jorge Luis Marzo, en el texto⁶⁶ que comenta la tesis doctoral de Octavi Comeron “*La Fábrica Transparente. Arte y trabajo en la época postfordista*”⁶⁷ incorpora la descripción sobre cómo se escondían en la exposición las máquinas que producía la exposición de 1851 bajo la cúpula de Cristal de Paxton: “La estruendosa cacofonía de diversas máquinas funcionando simultáneamente a pleno rendimiento acrecentaba la emoción de los espectadores, ávidos por aprender cuáles eran las últimas novedades de la Revolución Industrial. Por medio de un sistema de ejes y correas, las diversas máquinas de producción masiva quedaban conectadas, de tal forma que el vapor de una gran caldera situada en el exterior de la exposición activaba todas las máquinas en cadena. Al desplazar la fuente energética fuera de la vista del público, las máquinas parecían funcionar solas por arte de magia. Se conseguía de esta forma una abstracción de los factores de producción, sublimando una tecnología que en realidad estaba desplazando al trabajador⁶⁸”, descripción de Daniel Canogar.

Como observa J.L. Marzo, en la Exposición de Nueva York (1939), Bell Geddes construye un diorama (*Futurama*) que mostraba al público en una cinta transportadora cómo sería el país en 1960. Las empresas como General Electric, American Telephone and Telegraph, Westinghouse, Ford o Christler mostraban su forma de ensamblaje mecanizada. Es en la Exposición Universal de Chicago donde el proceso de producción se expone incluso más que los productos en sí, que incluyen en la exposición a los propios trabajadores. Esta reflexión realizada en el marco de la relación arte y trabajo, fundamento de la tesis de Comeron, es posible parafrasearla sustituyendo trabajador por sujeto (usuario) de las arquitecturas a estudio. Resume Marzo: “Si, en el siglo XIX, las Exposiciones buscaban domesticar y alienar a los trabajadores en relación al auge de la mecanización, “distanciándolos de los productos mediante la vitrina e inyectando en éstos una aparente naturalidad que realmente no poseían a fin de amortiguar el impacto de lo nuevo” (Canogar), en el siglo XXI, la exhibición del trabajador es urdida a fin de naturalizar la completa disolución de su autonomía en procesos cognitivos superiores;”⁶⁹ Si es el propio habitante el que se propone para dar y construir sentido en este espacio dispuesto, ¿no se está determinando en una exhibición de libertad, la forma de vida de este sujeto?.



Paxton, J., 1851.The Crystal Palace maqueta.



Geddes, B., 1939. Futurama Nueva York.

65 Lavin, S., 2003.op. cit.p135.

66 Marzo, J.- et al., 2014. “No es lo más natural. Arte y trabajo en la obra de Octavi Comeron. Notas sobre La Fábrica Transparente”. Bau Publicacions, (Bau Publicacions).

67 Editada Comeron, O., 2007. *Arte y postfordismo : notas desde la fábrica transparente*, Madrid : Trama.

68 Daniel Canogar, 1992. *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid: Julio Ollero, p. 27. Citado por J.L.Marzo.

69 Marzo, J.L. 2014, op cit. P.16

Una de las formas más comunes de disociar causa y efecto es la distracción. En estado de distracción, la observación no puede ser concentrada, catalogada, o absorbida. La transparencia moderna se da exhibiendo las propiedades del material, que racionaliza sus efectos, evidenciando la causa.

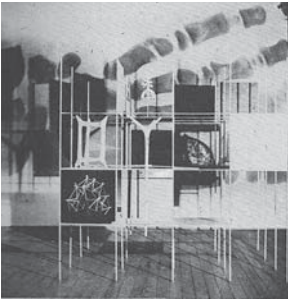
W. Benjamín en *La Obra de Arte en la época de su reproductividad técnica*⁷⁰ tilda a la arquitectura de ser percibida en estado de distracción, su interpretación no es unívoca, es abierta, implica la participación del espectador en la percepción, adquiere protagonismo la propia cultura del observador. Muntadas en el proyecto *“On translation”* señala todas sus intervenciones con *“La percepción requiere participación”*, sustituyendo el material ya sólo por el mensaje como texto insertado en una imagen. Observe, participe, no deje que otros observen y participen por usted.

Entender que la materialidad en la arquitectura como disposición propone una experiencia “comisariada”, es reconocer la propuesta comunicativa y participada de esta experiencia. La materialidad construye un escenario donde la multiplicación de capas y envolventes, y la presencia de enseres y objetos, complementa el espacio delimitado en sección y contenido en un recinto. El Pabellón de Krischanitz muestra en su dualidad de formas un punto de inflexión que habla de dos formas culturales, la descriptiva: la exposición montada en un volumen explícitamente ideado como una vitrina que aloja documentos expuestos en un interior diseñado para transmitir didácticamente al visitante la idea de ciudad, se contrapone al espacio *Tholos*, cilindro de reunión debate y discusión. Es el material el que evoca una imagen contemporánea, dinámica, cambiante y atractiva que construye sucintamente una cultura donde el propio sujeto, desde su percepción, es convocado a construirla.

LA CAUSALIDAD DE LOS EFECTOS.

En las fechas en que sitúa Lavin este cambio de lo moderno a lo contemporáneo, se edita *Dialéctica de la Ilustración* (1947) por Adorno y Horkheimer quienes inician una profunda reflexión sobre la industria cultural, que sitúa a la cultura, el individuo y el arte como un producto de la fábrica capitalista. La lectura coetánea de Adorno, atiende precisamente a desvelar las causas, ya no desde la singularidad del proyecto y sus detalles, sino desde la industria de producción de efectos, que *distraen* a una población cuya cultura está siendo producida. Incide precisamente en que la actitud política es aquella que desvela la relación entre la causa y sus efectos. Este recorrido por la vinculación de los medios de producción y la cultura, así como de los medios de comunicación y el sujeto o individuo que los acompañan, es una genealogía que iniciada por Adorno y Horkheimer, Hamiltón, Debord, Baudrillard, Jameson, desglosa cómo la producción industrial y los medios de comunicación unifican y estandarizan la cultura y su demanda: *“Productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales”* (...) *Las diferencias de valor preestablecidas por la industria cultural no tiene nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos. los medios técnicos tienden a una creciente uniformidad recíproca”* (...) *“Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico*

70 Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936) : “ la arquitectura siempre ha aportado el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en la distracción y por parte de la colectividad” (...). “Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente”. Su percepción del usuario y de la sociedad (no sólo la observación del erudito) es la que puede otorgarle una condición cultural y artística.



Hamilton,R., 1951. *Growth and Form*.



Hamilton, R., 1955. *Man, machine and motion*.

que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso que se le asemeja”⁷¹.

Adorno advierte sobre la creación de un individuo contradictorio que no se ha individualizado de esa sociedad pero que aparenta diferencias singulares, accidentales, y describe el valor que tienen los productos, singularmente el valor de su imagen, que convierte el producto en mercancía, en fetiche, en imagen deseada. En el modelo de sobreproducción y consumo del sistema poscapitalista, en crisis desde los setenta, se desplaza el sistema de producción a la financiación y gestión del riesgo, que como vimos en Giddens y Beck⁷², reformula un modelo de sociedad y de cultura. Para producir sentido en esta situación, es necesaria una *distancia crítica* —que el posmodernismo había anulado- y un *sentido dialógico* con el momento y el espacio, que de forma influyente para la arquitectura describe Frederic Jameson⁷³. En *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*⁷⁴ y textos posteriores⁷⁵ Jameson desglosa un patrón cultural de la sociedad de consumo, que está determinado- entre otras cuestiones- por una percepción envuelta en los medios de comunicación, sin distancias entre productor de formas de consumo y consumidor, y sin profundidad en las relaciones económicas, sociales, políticas y culturales que se generan- modos de producción, consumo y distribución del tiempo-. Fredric Jameson traduce esta forma de observar y analizar representándola a través de mapas cognitivos que resitúan al sujeto, mapas sociales e imaginarios de relaciones⁷⁶. Es posible establecer una relación entre estos necesarios mapas cognitivos de Jameson y las tempranas exposiciones de Richard Hamilton, *Growth and Form* (1951), *Man Machine and Motion* (1955), *an Exhibit* (1957, junto a Victor Pasmore y Lawrence Alloway, Hatton Gallery, Newcastle upon Tyne, y en el ICA) y *The Developing Process* (ICA, 1959). Exposiciones que se conciben como un espacio donde se induce al sujeto a generar un mapa cognitivo propio a partir de las imágenes y materiales dispuestos, entendido como “un juego/ una obra artística/ un entorno en” *an Exhibit*?⁷⁷ esto es, una instalación dispuesta para ser experimentada.

71 Benjamin, W.& Echevarría, Op.Cit.B.p.3

72 Los citados Giddens, A. & Beriaín, J., 1996. *Las consecuencias perversas de la modernidad : modernidad, contingencia y riesgo*, Barcelona: Anthropos. Beck, U. & Alborés Rey, J., 2009. *La sociedad del riesgo global*, Madrid : Siglo XXI de España. y sobre ello, Jameson, F. Jameson, F., 1998. *El ladrillo y el globo : arquitectura , idealismo y especulación inmobiliaria*. *New Left Review*, 0, pp.163-189

73 Frederic Jameson resume con una crítica cultural propia del espíritu Frankfuriano (Hegel, Marx y Freud, Habermas, Adorno, Horkheimer, Benjamin, Brecht,) así como la ideología de Georg Lukacs y Louis Althusser, y pone de manifiesto las contradicciones económicas y sociales que existen en la Europa desde los años 70. Jameson hasta entonces centra su trabajo crítico inicialmente en el análisis dialéctico y analítico de los textos literarios que enmarcan un sustancial cambio político y cultural, alude a referencias arquitectónicas, urbanas y espaciales para expresar y facilitar una visualización de lo que dicho cambio supone.

74 Editado en *New Left Review* 1984, en Traducido por José Luis Pardo *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991).

75 *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Indiana University Press, 1992), *The Seeds of Time. The Welles Library lectures at the University of California* (Columbia University Press, 1994, y *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, 1983- 1998 (Verso, 1998)

76 Los imaginarios sociales, las utopías clásicas y las utopías sociales son una estrategia de análisis de la imaginación colectiva que se recoge en el libro *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, (2009)

77 En 1957 junto al artista Victor Pasmore y el crítico y escritor Lawrence Alloway propone la muestra *An Exhibit como “un juego, una obra artística, un entorno”* en sí. Con el antecedente de *Vision in Motion* de Moholy-Nagy en Chicago (1947), Hamilton ensaya aquí los efectos de la transparencia, el reflejo múltiple, la sombra, la indeterminación, al fin y al cabo, del espacio *performado*, que verifica en los dos montajes, primero en la Hatton Gallery (Newcastle) y en el ICA en Londres un mes después. La exposición no tiene un proyecto previo, se colocaron paneles de acrílico de distintos grados de transparencia, suspendidos a distintas alturas con hilo de nylon en una retícula rectangular donde se coloca unos acrílicos grises, negros, blancos, y el rojo, utilizado por Pasmore en otras obras. Alloway describe unas instrucciones para el visitante, quien debe ocupar y explorar el espacio de la interacción para así percibirlo en movimiento. En Catálogo exposición organizada por Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con la Tate Modern, Godfrey, M., Schimmel, P., Todoli, V. 2014, Richard Hamilton.

Hamilton también anticipa con sus exposiciones y escritos las técnicas de *mercodificación* en relación con los sueños del consumidor. Los textos de Reyner Banham anuncian el uso del diseño industrial para anular las fronteras tradicionales entre la alta cultura y el mercado. Como antecedente de un modo de observar desde la arquitectura en la trastienda, nos interesa esa mirada que está ya en Hamilton, que además de entusiasta, experimental y operativa como otras coetáneas de Nancy Holt, Robert Smithson o Gordon Matta Clark, sobre los despojos, obsolescencias y residuos materiales y espaciales de la sociedad que les acompañaba, explícita la persuasión necesaria más o menos evidente e inscriben las obras en la industria cultural –ya sin tener que subrayar fascinación y el fetichismo sobre la obra de arte que denunciaba Marx, Benjamin y Adorno⁷⁸.

En 1959, Richard Hamilton pronuncia una conferencia con el título “*Persuading Image*”⁷⁹, en New Castle y en el ICA Londres, transcrita por la revista *Design N°134* (febrero 1960). En ella subraya un hecho cada vez más evidente: la *imagen* de producción industrial de objetos cotidianos construye, a través del diseño, una *imagen* deseada y proyectada de sociedad⁸⁰. La *imagen* a la que se refiere lleva más de una década forjándose: se trata de los diseños de objetos cotidianos difundidos en la década de los cincuenta por las revistas *Life*, *Look*, *Esquire* y *The New Yorker*. El diseño se vende como el *lujo a precios populares*, innovación y desarrollo técnico al alcance de una clase media emergente, como se explicita verbalmente en el conocido *Kitchen Debate*. Hamilton anuncia, citando a George Nelson y el libro *Problems of Design*, la principal característica del diseño: “*la obsolescencia, como proceso es una fuente de riqueza, no un derroche*” y aclara desprejuiciadamente que “*sencillamente, la moralidad del artesano no encaja cuando la mayor virtud de un producto que es su caducidad*”⁸¹. En esta pragmática conferencia sobre el diseño concluye que la producción tiene sentido si, además de crear productos, crea paralelamente los deseos de los consumidores mientras se proyectan y construyen. La responsabilidad del creador ya no está en el valor de la obra, sino en el *efecto persuasor* que el diseño y su imagen ejercen sobre el consumidor.

Cincuenta años después, en la gran sala de clasificados de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos de Las Dehesas miles de residuos pasean acelerados delante de nosotros, con una luz intensa y difusa que atraviesa los paneles de policarbonato del cerramiento y bajo la extensa cubierta que protege los desechos circulando en una pautada cadencia gravitatoria: ésta es la imagen recurrente donde queda atrapada nuestra mirada inundada de objetos cotidianos desechados. Pasan junto a los espectadores que son ‘instalados’ cómplices en el gran espacio de trillaje porque es efectivamente una *imagen que persuade*. La cultura de la producción, del consumo, de la obsolescencia y del reciclaje se expone en movimiento, en un recinto de material traslúcido cuyos brillos, sombras e iridiscencia multiplican sus efectos.

78 Benjamin habla de la Fantasmagoría de las calles, pasajes y Boulevares de París; Adorno, Theodor W. *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, Benjamin, W., 1989. *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.

79 Se imparte en New Castle y en el ICA Londres, transcrita por la revista *Design N°134* (febrero 1960).El texto completo en español se recoge en el libro *Proposiciones* que recopila diversos escritos de Richard Hamilton editado por Museu d’Art Contemporáneo y la Universitat Autònoma de Barcelona: Contratextos, 2010.

80 La *imagen* a la que se refiere lleva más una década forjándose: se trata de los diseños de objetos cotidianos difundidos en la década de los cincuenta por las revistas *Life*, *Look*, *Equire* y *The New Yorker*. El diseño se vende como el *lujo a precios populares*, innovación y desarrollo técnico al alcance de una clase media emergente, como se explicita verbalmente en el conocido *Kitchen Debate* el Vicepresidente Richard Nixon a su homólogo Soviet Premier Nikita Khrushchev , en la *American National Exhibition* (1959) en Moscú.

81 Hamilton, R.,2010, *Proposiciones*, Barcelona: Universidad Autónoma. p.23



Lacaton & Vassal 2002. Palais de Tokio.

Por su parte, Nicolas Bourriaud director del Palais de Tokio, durante las intervenciones propuestas por Lacaton & Vassal, sostiene que el valor de estos diseños está en su *valor de exposición*⁸². El museo incorpora la imagen del proceso de rehabilitación, cuya estética, según declaran sus autores, es fruto del proceso de adaptación, no es premeditada, instala al museo en su plena contemporaneidad, como señalaría Lavín.

LA ESTÉTICA DE LA ABUNDANCIA.

Formar parte de la *industria cultural*, asumiendo una distancia crítica sería la propuesta de la última década del siglo XX. Es al inicio de dicha década, cuando se inaugura la muestra *The Independent Group: Post War Britain And The Aesthetics Of Plenty* (1990-1991)⁸³. Esta muestra supone un reconocimiento al trabajo temprano del Independent Group, que abre la posibilidad de contrarrestar la polarización de la cultura arquitectónica en Europa de la propuesta tipomorfológica de la Tendenza, el regionalismo crítico, y el discurso retórico formal deconstructivista o *high tech*. El texto del catálogo⁸⁴ escrito por David Robbins documenta cómo el *Independent Group* se anticipa a las pautas o lecturas de la posmodernidad de Lyotard⁸⁵, Baudrillard⁸⁶ y Jamenson y produce una respuesta crítica, desde las prácticas artísticas y la arquitectura, a las consecuencias de la modernidad. Robbins destaca tres aspectos como anticipaciones: las prácticas artísticas y arquitectónicas como producciones que ponen de manifiesto la relación *arte y vida*, al margen de posicionamientos duales como “ciencia y humanismo”, demoliendo una visión idealista (platónica) de la cultura, haciendo confluir la ficción con la experiencia cotidiana, real, antropológica. La puesta en valor de la cultura popular y cotidiana, que pone de manifiesto el espacio de la ciudad como escenario de la cultura, fotografiada insistentemente, como imágenes, fragmentos, ruinas, espacios parciales que evocan movimiento, proceso; la idea de ciudad, como continuidad del territorio, calle y casa⁸⁷. Henderson, Paolozzi y Turnbull están en contacto con las colecciones y documentación Dadaístas y Surrealistas de París⁸⁸, y estudian estas prácticas artísticas desplazadas hasta entonces por los historiadores y críticos oficiales, y destacan en ellas la puesta en común de dualidades entre *sentimiento y razón*, cultura y naturaleza, o clasicismo y romanticismo-, que se ponen de manifiesto también en otras muestras⁸⁹. Reivindican una cultura popular propia, no como la interpretación que se hizo desde el Pop- como observadores-, sino como intérpretes de la calle comprometidos con diferentes manifestaciones “urbanas”:

82 Bourriaud, N., 2015. *La exforma*, Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora.

83 Exposición comisariada desde el *Institut of Contemporary Art* (ICA, 1990) de Londres, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Centro Julio Gonzalez. Valencia, The Museum of Contemporary Art. Los Angeles. University Art Museum. University of California at Berkeley. Hood Museum of Art. Dartmouth College. El catálogo de la muestra reúne con el texto de Lawrence Alloway una cronología de Graham Whithan sobre las exposiciones de *Parallel of Life and Art* (1953), *Man, Machine and Motion* (1955), *This Is Tomorrow* (1956) y *an Exhibit* (1957), una selección de textos críticos de los componentes y una retrospectiva de los criterios enunciados por el equipo

84 Robbins, David (ed 1990) *The Independent Group: Postwar, Britain and 'the Aesthetics of Plenty* Cambridge. Massachusetts: The MIT Press London.

85 Lyotard, J.F., 1994. *La condición postmoderna : informe sobre el saber*, Madrid : Cátedra.

86 Baudrillard, J. Vicens A. & Rovira, P. 2005. *Cultura y simulacro* traducción, Barcelona : Kairós,(publicado originalmente en 1929)

87 Ver en *Ordinariness and Light: Urban Theories, 1952-1960 and Their Application in a Building Project, 1963-1970*, Alison Smithson y Peter Smithson, y en espacios urbanos como “*Charged void*”. Cuando los Smithson trabajan en *Patio and Pavillion* con *This Is Tomorrow* 1956, condensan la propuesta que ya mostraban sus paneles en el 9º CIAM 1953 Aix-en-Provence “*Urban Reidentification*”, donde incluyen las fotografías de las calles de Bethnal Green, East End Londres de Nigel Henderson, inspirados- según indica D. Robbins-, por lo dadaísta “*as found*”.

88 Robbins, David (ed) 1990 op cit p240.

89 Como 40.000 Years of Modern Art (MoMa 1949), *Wonder and Horror of the Human Head* (1953), *Parallel of Life and Art* (1953), *Collages and Objets* (ICA, 1954), y *Man Machine and Motion* (ICA 1955) .



The Independent Group, Post War Britain And The Aesthetics Of Plenty,1990-1991.Catálogo Exposición.

arte público, experimentación en el espacio, medios de comunicación, despliegue estético de la publicidad y de una cultura que se forjaba entorno a la imagen, su producción y su consumo. Expuesto en la muestra del ICA, este ideario en 1991 suponen un “renovado” y “productivo” contrapunto a la discusión teórica de los ochenta y al desarrollo de la arquitectura crítica – predominante en las escuelas americanas y anglosajonas- de los noventa.

JAMESON Y UNA NUEVA SUPERFICIALIDAD.

En cuanto al discurso disciplinar, si la modernidad favorece la diferenciación y generación de nuevos saberes- técnicos, sociológicos, científicos- la postmodernidad diluye esta segmentación y trabaja sobre los márgenes entre estas disciplinas, saberes o categorías⁹⁰. Según Jameson, la reacción ante esta situación es doble: bien se buscan argumentos de recomposición de estos fragmentos, de re-significación y construcción de una nueva narrativa, que pueden ser aquí interpretados desde lógicas de composición lingüística historicista hasta discursos deconstructivistas, o bien se identifica una forma distinta de percepción y observación, que conlleva una forma de trabajo operativa y pragmática, alejada de discursos reafirmadores o ideológicos, que efectivamente no busca discursos totalizadores, ni universales.

Es en esta lógica, en la que es posible entender la evolución hacia una recuperación *reflexiva* de la modernidad, que situamos como pre-disposición en anteriores capítulos. Lo “moderno reflexivo”, en U. Beck, S. Lash y A. Giddens⁹¹, asume, frente al entendimiento de la historia de la arquitectura como repertorio formal y estilístico, la mirada que no entiende la modernidad como fuente de recursos narrativos y lingüísticos, sino como un proceso audaz de gestión de la crisis de principios del siglo XX. En estos términos, asumiendo que la posmodernidad es un estado de crisis, el periodo moderno reflexivo es el nuevo marco de reflexión. Se abre un nuevo espacio de debate interno, nuevos campos de enunciación empíricos,- el paisaje, el territorio, la periferia, la técnica, lo natural, lo artificial,- desde los que recomponer la relación de la arquitectura con la realidad. Se trata de recomponer una *forma cultural real*, de establecer respecto a la modernidad una relación dialéctica, en el sentido *adorniano* del término, de negación y refutación de los preceptos de la *primera* modernidad.

Este nuevo patrón cultural descrito, resume Jameson, tiene como rasgos constitutivos: “*una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la teoría contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada (...); todo un nuevo subsuelo emocional que llamaré intensidades, que se comprende mejor regresando a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones de todo esto con una nueva tecnología, que a su vez refleja todo un nuevo sistema económico mundial; al que añade algunas reflexiones sobre los cambios posmodernos de la experiencia vivida en el espacio*



Van gogh, V., 1885. *Botas de campesino*.



Warhol, 1980-1981, *Diamond Dust*.

edificado”⁹². Cuando Jameson ilustra la idea de superficialidad y la potencia de la imagen con la conocida comparación entre las *Botas de un Campesino* (1866) de VanGogh –que conducen al espectador al espacio y tiempo contenidos en esta obra- y los *Diamond Dust Shoes* (Zapatos de Polvo de Diamante, 1980) de Andy Warhol –que significan para el espectador fetiches en ese tiempo y espacio presentes de visualización, apela a la disposición del sujeto; lo vemos en las fotografías citadas de Thomas Ruff sobre la periferia de Basilea de los años cincuenta, que tanto impactó en Herzog & De Meuron, como para invitarles a “construir una imagen plana” de la experiencia espacial y material que supone la visita a los Almacenes Ricola en Laufen⁹³.

Con la experiencia, que describe Jameson, ocurre como con la fotografía Jeff Wall de escenas cotidianas, o cómo Thomas Demand reproduce con exactitud los interiores anodinos y vulgares en cartón que fotografía, como simulacro de una realidad plana, inexistente que representa una imagen cotidiana y real. Podrían ser ilustraciones de la idea de lo sublime como reformulación de lo *camp* que enunciara Susan Sontag, como la *sublimidad camp* o belleza que supera los límites de la figuración y representación –fuerza incommensurable o divina en E.Kant o en E.Burke-. Los materiales simples, ligeros e intensos en proyecto, han conseguido que la imagen que generan, traslúcida, barata, desjerarquizada, implique emocionalmente al sujeto (usuario).

Si en la vanguardia de principio de siglo XX, como sostiene Beatriz Colomina, la difusión de un nuevo imaginario donde la técnica y la maquina aportan un significativo poder de seducción (Le Corbusier, Picabia, Duchamp, Leger, Rivera) se da a través de numerosas exposiciones y revistas de arte y arquitectura, a finales de siglo son los medios de comunicación, como anuncian Guy Debord⁹⁴ y Nicolas Luhman⁹⁵, quienes han sustraído a otros agentes la observación de estas manifestaciones culturales y producen las imágenes que rápidamente circulan y se consumen. La emotividad necesaria crea y dirige los efectos que pautan el consumo cultural cuya producción está guiada.

En este contexto, Jameson cuestiona la idea de inevitabilidad histórica de la condición posmoderna, para desarrollar una política cultural contemporánea eficaz y construir una auténtica cultura política. Propone evitar juicios moralizantes sobre la existencia y positivar este patrón cultural que se impone. Esta es la actitud de la apuesta del parque y la Planta de Reciclaje de Residuos de Valdemingómez, por positivar una situación mostrando consumo, obsolescencia, gasto, reciclaje y energía en un mismo escenario. Jameson es quien recuerda que: “*En un pasaje célebre, Marx nos exige imperiosamente hacer lo imposible: pensar este desarrollo al mismo tiempo en términos positivos y negativos: nos exige, con otras palabras, poner en práctica una forma de pensar que sea capaz de concebir los rasgos manifestamente denigrantes del capitalismo y, simultáneamente, su extraordinaria dinámica emancipadora: todo ello en un mismo*

90 Stephen Toulmin publica *Cosmópolis. El trasfondo de la Modernidad* (1990), compendia críticamente las diferentes hipótesis del comienzo de la modernidad y vuelve sobre distintos episodios de la historia Europea del siglo XVII al siglo XX, para resituar y delimitar sus paradigmas y los saberes que lo han potenciado, que se perciben como agotados. La *modernidad* se sitúa como una referencia necesaria, donde se exhiben dos visiones hasta entonces contradictoriamente opuestas, que ya se entienden como complementarias: una *humanística*- representada por el pensamiento de Erasmo, Montaigne, pero también Dewey, Wittgenstein y Rorty-y la otra *racionalista*- Descartes, Newton-.

91 Beck, U., Giddens, A., Lash, S., 1996, “*Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*”, Frankfurt Am Main: Suhrkamp. U. Op. Cit.

92 Jameson, F., 1991. Op. Cit. p.4

93 Como recuerda P. Ursprung, Ruff no fotografía en primera instancia el edificio, solicita todas las fotos de los profesionales que han fotografiado el edificio y monta un alzado imposible- desde la percepción de un individuo-, borrando todas las edificaciones del entorno, apareciendo así como un objeto fetiche. En Ursprung, 2016, editado en Lösche, S.K. 2016. Op. Cit. p. 13-27

94 Debord, G. & Pardo, J.L., 2002. *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos.

95 Luhman, N., 2000. *La realidad de los medios de masas*, Barcelona: Antropos.



concepto, y sin que ninguno de los juicios atenúe la fuerza de su contrario.”⁹⁶ Este esfuerzo-pensar este desarrollo al mismo tiempo en términos positivos y negativos- debe estar encaminado, según Jameson, a pautar la política cultural contemporánea, conocer cuál es el papel de la cultura en el contexto tardo-capitalista, habida cuenta que dicha cultura es parte indiscernible de la lógica del capitalismo avanzado⁹⁷.

En esta tarea podríamos ver embarcada la arquitectura producida desde la trastienda, queriendo ofrecer en el escaparate ineludible un nuevo espacio imaginado, que es “contemporáneo” en el sentido en que subraya esta condición de la arquitectura expuesta: su materialidad, sus superficies, enseres y sus efectos contienen una propuesta cultural que persuade. Recapitulando, es posible entender que una determinada disposición en el proyecto de una lógica material está apelando a formar parte de la cultura coetánea.

LA MATERIALIDAD COMO DISPOSICIÓN A PRODUCIR CULTURA

Si la producción cultural ha eliminado la distancia crítica- que no física- respecto de la sociedad, la economía y la política del lugar –local y global- donde se produce, como señalaba Jameson, la arquitectura- aún estando en el marco de la industria cultural- podía estar llamada a construir un modo de observar y describir el contexto, disponiendo un marco o recinto como soporte de unos focos que signifiquen las singularidades de dicho contexto o fondo, y proyectando espacios donde cada sujeto es convocado individual o colectivamente a construir esa distancia crítica, desde donde establecer un diálogo.

⁹⁶ Jameson, F., 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós. P.104. El modelo dialéctico “anterior” de representación de las relaciones sociales, políticas, económicas y culturales queda ilustrado ya en textos como *La Ideología Alemana* (1845) y *Manifiesto del Partido Comunista* (1948) donde Marx y Engels muestran la doble lectura de una crítica ideológica y material al capitalismo del XIX: la predominancia de las lógicas de mercado implica graves consecuencias políticas y sociales- desigualdad social y desligamiento de estructuras solidarias, por ejemplo-, pero también demuestra la potencialidad y liberación que supone el desarrollo de la técnica, la industria y la ciencia, para esas clases.

⁹⁷ Jameson, F., 1991.op cit. citado también por Ábalos & Herreros en *Áreas de Impunidad* (1994) “el nuevo espacio del posmodernismo ha abolido la distancia crítica entre los lugares donde se produce la cultura, y la sociedad y la política que definen este espacio.”. p 106



Smithson, R. 1969, *Asphalt Run Down*. Roma.

Asín, L. 1998- PRRU Valdemingómez, Movimiento de tierra.



Riegler Riewe 1997 ILETUG Detalle alzado modulado con perfiles para revestimiento de Okalux.



Riegler Riewe 1997 ILETUG Propuesta con modulación de paneles sobre perfiles.



Riegler Riewe 1997 ILETUG Alzado esquema.



Riegler Riewe 1997 ILETUG Alzado con modulación de perfiles para revestimiento de aluminio y paneles traslucidos okalux.

Así, es posible entender la obra de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez como un lugar donde desde la arquitectura se construye esta distancia. Estructuras y materiales se ensamblan para configurar el espacio híbrido de la Planta de reciclaje: oficinas, centro de visitantes, áreas de trabajo y recorrido expositivo. Es la experiencia de la visita a este espacio, donde la inmediatez de lo que se experimenta- toneladas de residuos en movimiento- evidencia y a la vez convoca a reflexionar sobre la cultura que implica- el consumo, la producción, obsolescencia, reciclaje, energía- lo que permite construir la mencionada distancia. El riesgo reside en que sea la propia experiencia la que se consuma como producto, reproduciéndose así la escena citada por Jameson, *de anulación de la distancia crítica y de establecimiento de la posibilidad de una dialéctica*. En el desarrollo de la documentación del proyecto se genera un imaginario también material y perceptivo del parque: plano de los olores, *collage* de las áreas de recreo que muestran una experiencia cartografiada, representada por una imagen del paisaje que construye una narración. Durante la obra se registra el proceso, que se ilustra a través de fotografías de Luis Asín. El fotógrafo recoge todo el proceso de movimiento de tierras, con elocuentes “citas” fotográficas como hemos visto en el paralelismo posible entre *Asfalt Run Down* de R. Smithson y las imágenes de camiones desplazando tierra. La representación de los edificios en obra, sin gente, como una ruina o pecio varado, evoca el imaginario a completar por el espectador. Ese paisaje artificial registra y describe la cultura natural de fin de siglo.

Sobre la alfombra de mosaicos de colores de Gerhard Richter, en la Exposición de la III Bial de Arquitectura Española, diseñada por Ábalos & Herreros, se convoca al visitante a ver las obras proyectadas y narradas por los “automatas” o mecanismos fabricados en taller, junto a materiales dispuestos en recintos de plexiglás, que traslucen y reflejan produciendo nuevas imágenes difusas

configurando un espacio lleno de efectos. La arquitectura se sitúa en la condición ya inserta en lo que Giddens, Bauman y Beck denominan *consecuencias (perversas) de la modernidad*. J. Herreros, en el epílogo del texto *Detalles constructivos y otros fetiches perversos* (2002)⁹⁸, propone a través de los proyectos, cuáles serían hoy las tareas en este sentido de los arquitectos: se trata de un modo de hacer que no busca la *invención*, lo cual convertiría al arquitecto en artista, sino la *intención* y la *elección*, que lo inscribe en uno más, no lo distancia de la sociedad, sólo lo significa. Lo traduce con una imagen clara: se trata en arquitectura de recorrer una superficie sin quedarse prendido en detalles, y se trata de una técnica que no busca un rigor fundamental sino un instrumento operativo, pragmático, experimental y eficaz para la creación y la imaginación. Mies van der Rohe, De la Sota y los Eames, cuyos detalles constructivos recorre Herreros en esa publicación, trabajan teniendo *“un pie dentro y fuera del sistema”* de producción comercial y de la industria cultural, desarrollo que asumen en términos positivos y negativos, una práctica *“anfibia”*, como denominaba Muntadas.

El hecho de que las funciones de representación de la arquitectura queden obsoletas, como insiste Jameson, refleja que se está abrumado por la inundación diaria de imágenes y esto imposibilita leer y otorgar significados a todos los símbolos que se percibe. Esa tarea de interpretación difícilmente puede llevarse a cabo, ya que pocos sistemas de signos resultan ya universalmente válidos, con esta desunión entre signo y significado -que se evidencia en los ochenta- es el objeto y su materialidad el que se interpreta y se carga de significados. La arquitectura dispone de la capacidad de emitir mensajes sólidos y unívocos, de aportar cualidades que van más allá de la legibilidad signo-significado y provocan una mayor actividad por parte del usuario, una *“irritación”* que proporciona experiencias que todavía no se han interpretado a cuya experimentación, vivencia e implicación convoca directamente el material. En relación con la obra de Riegler Riewe, Ernst Huberli aclara esta relación: *“como la estructura espacial no afirma prácticamente nada, los nuevos edificios universitarios de Riegler Riewe expresan fundamentalmente una estrategia de proyecto como espacio abierto a la interpretación; son espacios indefinidos, sin una función determinada, sin posibilidades predeterminadas de interpretación de un ambiente, de un estilo o de analogías. Este hecho ha provocado mucha inseguridad en la gente que trabaja allí y ha suscitado el desafío que parte de lo inabarcable, de la ausencia, pero que, al mismo tiempo, posibilita apropiaciones imprevisibles”*⁹⁹.

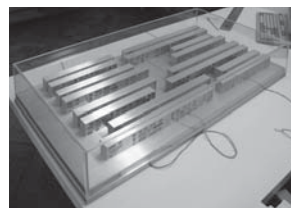
La arquitectura de Riegler Riewe también pertenece a esta genealogía. En el proceso de ideación y materialización de los Institutos de Información y Electrotecnia en Inffeld (Graz) el debate, ensayo y finalmente la decisión sobre el material que define estos espacios ilustra la forma de entender la materialidad en una obra como una *disposición* fundamental en el proyecto. Los efectos sugeridos y finalmente la imagen que deviene de ellos, como se ve a través de las maquetas y en las fotografías de Paul Ott, es difundida asimismo durante el proceso de construcción. En una primera instancia, en el concurso, las fachadas estaban presentadas con una trama de perfiles de acero, sobre los que se apilan piezas de un material autoportante de cristal traslúcido, Okalux. El desarrollo de los detalles de encuentros de este material requería una alta sofisticación en el diseño, perdiendo la inmediatez de apilamiento traslucido que era el efecto buscado. La pauta determinada por la matriz de perfiles en fachada, condicionaba cerrar un número significativo

98 Herreros Guerra, J., 2002. *Detalles constructivos y otros fetiches perversos*; Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, Arquitectura y ciudad.

99 Huberli, E. & Schwarz, E., 2004, “Conversación entre Ernst Huberli y Ulrich Schwarz” en 2G. Revista internacional de arquitectura, nº31 (Riegler Riewe). p.141



Riegler Riewe 1993 Concurso IETUG Maqueta para el concurso de metacrilato



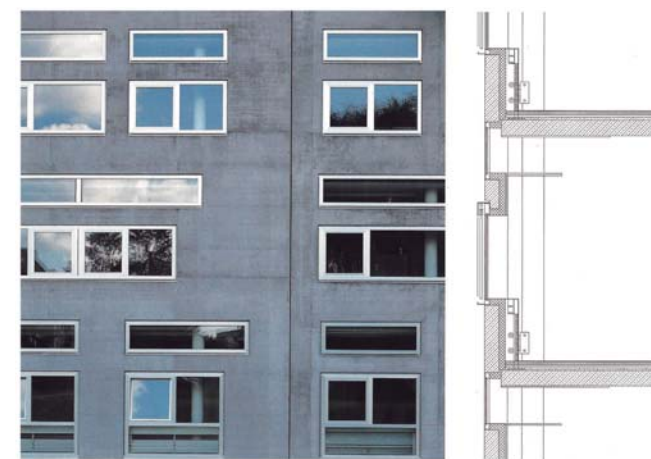
Riegler Riewe 1995 IETUG maqueta de aluminio con fachadas opacas.



Riegler Riewe 1999 IETUG Muro de Revestimiento de hormigón.



Riegler Riewe 1993-2000 IETUG Detalle Fachada.



de los huecos enmarcados, por lo que la idea de hacer un volumen prácticamente de cristal o transparente iba tornándose cada vez más a ser un edificio de paneles de aluminio con huecos vaciados en él, siempre pautados por dicha trama de perfiles exteriores. Es así que en un momento durante el proceso, al advertir que las fachadas exteriores resultan cada vez más opacas, se asume la posibilidad de evitar la periferia y el material (aluminio) y rediseñar el proyecto con un muro de hormigón no portante como cerramiento exterior, perforado por tantos huecos como estaban siendo necesarios. La maqueta de aluminio recoge ahora esta propuesta de proyecto, sin juntas entre los paneles y ya con una secuencia de huecos alargados y dispuestos de tal manera que apenas pueda evidenciarse la escala o la distribución interior de las plantas, ni sus niveles ni sus particiones. Esta indefinición se mantiene no sólo en la maqueta sino también en todas las representaciones planimétricas del proyecto.

Los muros de hormigón coloreado gris oscuro se construyen a la vez que el resto de la estructura también en hormigón gris. Al interior, pilares de sección circular pautan una trama apenas perceptible, ya que los muros interiores que separan espacios de trabajo de algunas circulaciones son portantes y desdibujan la traba que hay en la estructura general del edificio. Al espacio interior cubierto dan sendas galerías de circulación de cada “barra”, comunicadas en planta primera por al menos tres conexiones en puente y en planta segunda por hasta cinco. La propuesta de cerramiento de hormigón tintado no portante fue puesta en duda por el Ministerio de Educación, que apelaba a los tiempos y el desarrollo ya pautado del proyecto, pero un estudio de sostenibilidad y optimización energética acompañó la última propuesta y ésta fue finalmente aceptada.

Esta forma de trabajo directo con los fabricantes de perfiles y fachadas se repite en proyectos como los Institutos de Pedagogía Social en Baden, donde el estudio de la fachada se desarrolla directamente con las subcontratas, para conseguir, dentro del uso de los materiales industrializados y estándar, la especificidad de la propuesta arquitectónica de cada fachada.

Significaríamos como testimonio del “modo de hacer” no sólo la importante narración del proceso a través de las maquetas como la representación en planos que construye una imagen del proyecto no una representación convencional. Las plantas se representan a través de un conjunto de líneas que nunca se cruzan, diagramas que señalan una secuencia de espacios numerados, que se asumen en continuidad. No se está representando una descripción de la construcción, sino una imagen suficiente diseñada de la abstracción de la planta.

ECONOMÍA MATERIAL- GENEROSIDAD ESPACIAL.

La construcción de la imagen del proyecto es una secuencia en movimiento, se evita la descripción de fachadas, se podría decir que la construcción de la imagen en la Escuela de Arquitectura de Nantes es desde el interior. Se fotografía desde dentro hacia la ciudad. Lacaton & Vassal aclaran en numerosas ocasiones que la estética que deviene de la disposición de materiales es un resultado de un proceso de ensamblaje y optimización técnica, en favor del espacio, y que no es una estética premeditada. Se insiste en la cultura del proceso, se diseña el edificio como propuesta nunca completa, siempre desde la previsión de su densificación o desde su ampliación y conversión, que queda abierto material y programáticamente.

La arquitectura como disposición, para pasar de un medio al otro, se vale de herramientas de traducción, un modo de hacer desde el proyecto de arquitectura, que implica alterar el concepto de lo económico, el concepto de valor, del modo de vida, de las formas de educación, de la representatividad y la práctica, todo ello a través de una arquitectura que construye un proyecto expuesto y una imagen que persuade. Alterar el concepto de lo económico es, desde la trastienda, alterar la cultura del valor que se traduce en invertir en metros cúbicos en vez de en metros cuadrados. Es optimizar la estructura para proponer espacios que puedan completarse y transformarse, es alterar el gasto en materiales, aplicando criterios constructivos experimentales, como proponen Lacaton & Vassal al proyectar la Escuela de Arquitectura en Nantes.

La estrategia consiste en construir el máximo de metros cúbicos posibles en la parcela dada, con un mínimo equipamiento, que se va completando en presupuestos anuales. No se trata de invertir menos, proponen invertir diferente. Las instalaciones de climatización y calefacción se reducen, cuestionando los estándares determinados por norma, y justificando un ambiente atemperado, de temperatura y confort medio, entre exterior e interior. La lógica económica se aplica en los proyectos de vivienda en la periferia: no demoler bloques de vivienda obsoletos y sí rehabilitarlos, ampliando sus superficies, como en Tour Bois le Prêtre en 17Paris, Saint-Nazaire, La Chesnaie y Petit Maroc, y Quartier du Grand Parc en Burdeos¹⁰⁰. El valor se deposita en mantener el edificio, sustrato material que se asume como cultura de habitar de sus inquilinos, ampliar el espacio de conexión con el exterior y negociar el intercambio de piezas o cuartos, que se ajustan a modo de vida de cada ocupante, y confiar en la extensión del espacio con una la materialidad que asegura un ambiente singular, entre interior y exterior, cuya materialidad produce un efecto que varía con las luces del día, la vegetación y el modo de usarlo, también con los enseres que contienen, y quedan expuestos.

Lo económico es también argumento para los primeros trabajos de Riegler Riewe. Los proyectos de vivienda social de Mautern y Strassgang construyen tanto espacio inespecífico como es

100 Druot, F., Lacaton, A. & Vassal, J.P., 2007. *Plus: La vivienda Colectiva. Territorio de Excepción*, Barcelona: Gustavo Gili.



Lacaton & Vassal, 2016. Espacio de acceso a aulas. Planta 2.1.



Lacaton & Vassal, 2009. Espacio de acceso a la biblioteca 2.

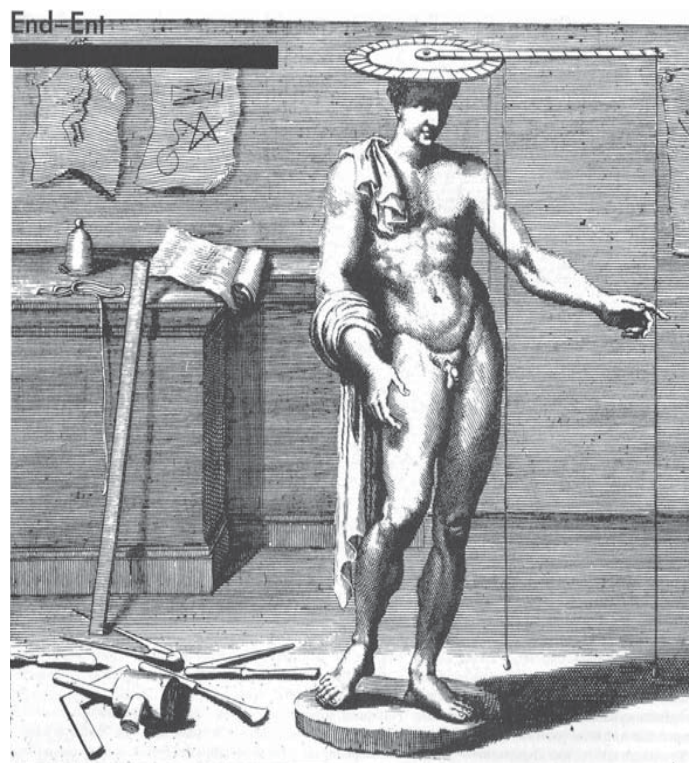
Lacaton & Vassal, 2009. Espacio de acceso a aulas. Planta 2.2.



posible con el presupuesto dado. Ante la economía no hay una renuncia al espacio, ni una mayor determinación o especificidad de su uso, sino un proceso que es acabado por el usuario. Se propone conjuntamente un modo de vida que apela a la implicación de éste en su espacio, que singulariza y personaliza, y que quedará por tanto expuesto, como muestran las tempranas fotografías de Bas Princen, de los interiores habitados de las viviendas, cuyos espacios quedan dispuestos en la pauta propuesta, apenas reconocible ya, para la ideación cada cual de formas de vida singularizadas.

Se ha descrito cómo, la arquitectura como disposición mediante un montaje sencillo e inmediato de materiales, transmite y produce una intensa experiencia, que se muestra como traslúcida, ligera, cambiante en el tiempo, donde el espectador- usuario habitante- es convocado ya veces provocado a participar o involucrarse críticamente, a construir desde su observación una parte de la cultura. Es justamente a partir de la experiencia que se construye una imagen memorable o un significado real no simulado. Esta arquitectura que se asume parte de la industria cultural, propone desde la trastienda construir un sentido propio y crítico, en el marco contradictorio en el que se desenvuelve.

5.3. IMPLICACIONES EN EL SUJETO Y EN LA SUBJETIVACIÓN DEL ESPACIO DE LA DISPOSICIÓN



Alberti, L.B., 1462. *Finitorium*. En *De Estatua*. Invento de Alberti para medir las tres dimensiones.

Como se ha referido anteriormente, en tanto instrumento o herramienta de proyecto, la disposición define una organización que determina tanto la pauta de espacios en planta como su articulación en sección. La principal característica de esta organización es la eliminación de lenguaje o diseño, evitar la composición, la distribución y también la posición sujeta a otras reglas que no sean las esencialmente técnicas y materiales. La relación establecida entre estos espacios es topológica, a partir de la experiencia del espacio vivido, seductor a través, entre otros, de una *imagen de continuidad* similar a la continuidad con que la percibimos.

Resumíamos también que el sujeto que habita este espacio se desenvuelve pretendidamente libre, de forma individual o colectiva, y está predominantemente expuesto. En distintas ocasiones el sujeto es convocado a participar del espacio, bien con su presencia como espectador, bien con sus enseres- la idea de *decoro* en Serlio-, o incluso transformando materialmente el espacio, cuestión que desde el proyecto queda abierta y facilitada. El proyecto como disposición conlleva por tanto proponer pero no determinar la subjetivación del espacio. Esto se ha visto con el ejemplo de la Exposición comisariada por Remy Zaugg de Herzog y De Meuron en el Pompidou (1995), la disposición de las mesas y maquetas siguen una pauta, entre ellas el espacio es continuo, que el visitante interpreta y experimenta. La arquitectura propone un soporte donde la acción del experimentador no secunda propósitos prejuizados, ni cumplimenta un programa o sigue unas pautas de comportamiento ideologizadas¹⁰¹. La arquitectura dispone el espacio para un sujeto que se está definiendo también desde su propia acción.

Si la pauta organiza y libera a la vez la proyección del sujeto en el espacio, la sección despliega fuertes connotaciones sobre él. Koolhaas propone convertir al visitante en un *flâneur baudelaireano* que vaga por la topología continua de un espacio interior, reconocible en un recinto de características cohesionadas, donde tiempo y espacio se muestran también en continuidad (J.L. Pardo) y donde lo real se presenta como real, cotidiano, materialmente simple, pero cuyos efectos generan una tensión que evoca contradicciones e irrita al sujeto.

A la generación de los noventa, que situamos en la trastienda, no le preocupa la visión que hemos visto en Jameson, ni la que describe Baudrillard en *La precesión de los simulacros* (1978) sobre cómo la hiper-realidad y sus representaciones han acabado por sustituir a la realidad, o la que teoriza Roland Barthes en libros como *S/Z*¹⁰² sobre falta de relación entre forma y contenido, entre significado y significante o la de Paul Virilio en la *Estética de la desaparición*¹⁰³. En *Áreas de impunidad*, Ábalos & Herreros recogen que "*lo tentador sería trabajar sobre la desaparición de la ciudad, instalarse intelectualmente entre Baudrillard y Virilio, y ejercer de notario de la desmantelación del orden. Es necesario ahora plantear problemas y estrategias, elegir entre la contemplación ingeniosa o la acción, siempre más escurridiza, más improvisada*"¹⁰⁴.

La arquitectura es consciente de que en el final de siglo XX se está redefiniendo tanto la tarea del propio arquitecto, como hacia qué sujeto –usuario- dirige su proyecto, en un contexto globalizado,

¹⁰¹ Entendiendo la ideología como Althusser- y Jameson recoge en *La Lógica cultural...*, como "*representación de la relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia*". en Althusser, L., 1981. *Lenin y la Filosofía*, México.

¹⁰² Barthes, R., *S/Z*, 1970 Ed. París, Seuil., (edición en castellano 2001, *S/Z*, Madrid: Siglo XXI)

¹⁰³ Paul, V., 1988, *Estética de la desaparición*, Ed Anagrama (editado originalmente en 1980)

¹⁰⁴ Ábalos, I. & Herreros, J., 1997. *Áreas de impunidad*. Barcelona: Actar.. p.191

tecnologizado e ideologizado, que parece inevitable enunciarlo también desde el proyecto¹⁰⁵. Es el proyecto de arquitectura el que construye un marco de observación, desde el cual establecer una estrategia de trabajo propositiva y ponerla en práctica.

PRODUCCIÓN DE VIDA COTIDIANA.

La arquitectura propone instrumentar y habilitar a través del proyecto mediante una disposición abierta, generosa, predominantemente pública, levemente pautada y articulada, la subjetivación del espacio. Esta subjetivación¹⁰⁶ es una definición mutua del espacio y del sujeto- individual o colectivo-. Esta generación de arquitectos que situamos en “la trastienda” entiende que trabajar en la ciudad contemporánea, tanto en el espacio público como en el privado, implica poder definir cuál es el sujeto contemporáneo, y a la inversa, las ciencias sociales entienden que para definir el sujeto, es necesario reconocer el espacio como producto social.

Los estudios críticos contemporáneos en las ciencias humanas y sociales se vuelcan en el espacio-individual, cotidiano, colectivo, social y virtual- constatando, como años atrás se había afirmado, que la organización del espacio es un producto social. Eduard Soja confirma en “*City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*” (2003): “desde el inicio de los noventa, hemos experimentado- en lo que yo entiendo como el primer giro espacial trans-disciplinario significativo- un giro hacia nuevas formas de pensamiento en las que el espacio ocupa una posición central en las formas de análisis, investigación crítica, práctica teórica y política¹⁰⁷. Está vigente, como referencia, la reflexión de Henri Lefebvre, para quien el espacio es el *topos* de la praxis¹⁰⁸ que comprende las relaciones entre los seres humanos como el escenario de representación de la cotidianeidad. Lefebvre establece una oposición dialéctica entre cotidianeidad y vida cotidiana. En *Critique de la vie quotidienne* cotidianeidad es *esencia pura* que separa forma y contenido, como resultado de relaciones de producción, es entonces una representación de la vida cotidiana y ésta es el centro real de la praxis a partir de la cual es pertinente proyectar un continuo de relaciones: es el *espacio vivido*¹⁰⁹. Para estudiar la ciudad como escenario de la vida cotidiana, se enuncian tres acepciones: espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido. Con estas categorizaciones, se opone a la actitud de los *surrealistas*, Rimbaud, Lautreamont o A. Breton, quien en el manifiesto del Surrealismo denuncia que “la existencia está en otro lugar”- desconocido, ajeno-, por explorar a través de la poesía, el inconsciente, lo maravilloso, la locura, el sueño. Lefebvre insiste en que no hay estos espacios ‘otros’ sino que con su triada la relación entre el sujeto y el espacio queda definida en torno a la vida cotidiana, y denuncia que *cambiar la vida cotidiana es hacer revolución*. Confluyen acciones y textos con artistas e intelectuales coetáneos que se agrupan en la Internacional Situacionista- Guy Debord, Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys, entre otros- y que generan una intensa plataforma de crítica y reacción al sistema capitalista de producción y consumo. La producción del grupo es extensa, y nos interesa en la medida en que estas

105 Así lo señalan Ábalos & Herreros: “cualquier intento de trabajar sobre el espacio público o privado, su oportunidad y los modos de construirse, está vacío, se apoya en la nada, o peor, en lo ya muerto, si no es capaz de comenzar por la construcción de un nuevo sujeto hacia el cual dirigir el espacio” Ábalos, I & Herreros, J. 1997. Op. Cit p.193

106 La subjetivación no es individual, es una producción colectiva que surge del entramado relacional y su contexto social e histórico: es un privilegio del “afuera” que conforma un “adentro”, en Deleuze, G. 1987, *Foucault*. México: Paidós.

107 Soja E., 2003 *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, Volume 7, Number 3, November 2003, Ed. Routledge, part of the Taylor & Francis Group, p. 269-281

108 Lo práctico se refiere a las relaciones entre los humanos, lo poético a la apropiación sensible de la naturaleza, en formas humanas, en Lefebvre, H., 1984 *La vida cotidiana en el mundo moderno* Madrid: Alianza, (originalmente publicado en 1941) p.41

109 Lefebvre, H. 1984, Op Cit.p.24 ,44



Kreutzberger, M., 1967. Los Idolos del campo de Marte. Exposición Universal (Ref. Latour).



Berger, J., 1972 *Ways of Seeing* BBC Serie.

subjetividades colectivas e individuales se visibilizan sobre *mapas* y *cartografías* de producción de deseos, como los que demanda Jameson, e imaginarios que permiten leer al espacio y su representatividad, situando el concepto de lo cotidiano, lo cultural y las prácticas como medio de enunciación posible.

Para Michel de Certeau, la manera de aprehender el espacio se conceptualiza desde símiles lingüísticos, desde la comunicación establecida entre el sujeto y su entorno. El espacio social o habitado es resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder, donde existe la posibilidad de que dicho poder sea subvertido y su significado sea alterado por las *prácticas cotidianas*¹¹⁰ de los que lo habitan. Estos antecedentes que asientan las bases para pensar la producción del espacio y del sujeto de forma conjunta, no desconocen la imbricación imparable de la economía de consumo y de la cultura de masas en todos los aspectos de la vida, que es objeto de profundización y debate en la filosofía post-estructuralista de las últimas décadas del siglo XX, de fuerte influencia en ámbitos académicos vinculados a la arquitectura. Lo cotidiano, es desde esta lógica, un registro de lo cultural y la arquitectura es un registro de esta cotidianeidad, de su proceso de producción y de su forma de ser habitada. y La arquitectura recupera así¹¹¹, lo que las prácticas artísticas llevan dos décadas representando¹¹²: el registro subjetivo del espacio, las formas de ocupación de la ciudad, el territorio y el espacio subjetivo.

Se trata de prácticas que como se ha citado, generan una ocupación del espacio para recuperar el vínculo con el espectador. Hemos iniciado el texto de la introducción de esta investigación con la Exposición *Bildlicht (Malerie zwischen Materialität und Immaterialität)*, 1990) en la que Peter Weibel muestra una genealogía de la pintura como práctica que se desplaza desde la representación al objeto “cuadro”, de objeto a materia y ésta finalmente a lo inmaterial: a los efectos de esta materia que la convierten en Imagen-luz. La intención es recuperar la relación con un espectador que no sólo ha cambiado, sino que también ha cambiado su forma de observar, de mirar, de ver. Como apuntaba J. Berger en *Ways of seeing* (1972, en los episodios divulgativos de la serie para la BBC) en televisión), es la subjetividad del espectador la que ha cambiado, la razón de la obra ya no es sólo la representación (simbólica, significante) de una realidad, por parte del artista, ni la presentación de la realidad tal cual es, como mostraban en sus instalaciones desde Mario Merz, a Kounellis hasta Beuys, sino la construcción de un espacio de tensión donde la realidad tal cual genere, irrite, la subjetividad del espectador.

Las crítica a prácticas artísticas en las que se asumía al artista como productor de dicha subjetividad, son desplazadas a producir efectos que estimulen una subjetividad, mediada. El concepto ampliado de “transparencia” otorgada por la usabilidad, la portabilidad, la inmediatez, la ubicuidad, en fin, la estandarización en el acceso abierto a las técnicas, como desarrollan J. Vattimo, y comentan D. Innerarity o J.L.Marzo, ha cambiado la forma de acceso a la información,

110 De Certeau, M. *La Invencción de lo cotidiano*, 1996.(editado originalmente entre 1974 y 1979)

111 Un significativo compendio de estas prácticas de ocupación del espacio y de implicación en el espacio público se recoge en Sofia, M.N.C. de A.R., 2014. *Playgrounds : reinventar la plaza*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

112 Estos procesos se manifiestan en diversas prácticas artísticas que trabajan en construir las relaciones del sujeto con su medio urbano, y reconstruir las relaciones de los grupos de habitantes con su medio cotidiano. En Europa es paradigmática en este sentido la Dokumenta 5 (1972) de Kassel comisariado por Harald Szeeman. Existen significativos ejemplos en los 90, recogidos en , entre otros, ver en Deutsche, R. 2001. *Agorafobia*. Ien P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte & M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca ed., pp. 289-356

"el conocimiento está ahí y la responsabilidad del individuo de hacerse con él ya no depende de límites ajenos, sino de saber activar apropiadamente la subjetividad"¹¹³ ".

La instalación, como práctica artística, es un ensayo de esta forma de activación de la subjetividad, como sugiere en 1990 Boris Groys en la conversación mantenida el artista ruso Ilya Labakov¹¹⁴, posteriormente editada en el libro *Die Kunst der Installation* (1996). La Instalación en el arte es, para ambos, la construcción de una realidad cotidiana "otra" que se habita temporalmente, ensamblada con materiales de desecho, fragmentos, piezas que generan una tensión entre la realidad y la ilusión, entre la certeza de que el espacio aparentemente ordinario ha sido proyectado, que hay detrás una intención o proyecto y que se está construyendo un sentido. Duchamp funde por primera vez en un mismo objeto la distancia entre el objeto y el sentido del objeto (el urinario y la obra de arte). La instalación funde el espacio y el sentido del espacio, y la arquitectura como disposición podríamos decir que aún el espacio y la técnica con la construcción de un sentido a través del individuo o sujetos que lo habitan.

La arquitectura ve en el argumento de la instalación¹¹⁵ una forma de recuperación de la conexión con el espectador, inmediatez material, temporalizada, ligereza y cotidianeidad. Detrás de ello, el proyecto consta de herramientas expresas como el concepto de recinto, de organización de pauta y en sección, y una materialidad, que finalmente construye una imagen, a través de efectos materiales en el espacio. El sujeto participa y es participado. Jorge Luis Marzo lo ejemplifica e ilustra con la anécdota del espectáculo de magia y el trabajo del ilusionista: antes, indica, el espectador pasivo buscaba el sobrecogimiento de un efecto no esperado y la sorpresa de la ilusión, una realidad que se produce ante sus ojos, cuya causa es incomprensible o no se alcanza a comprender, pero es real y tangible. En la era de la información, la transparencia y multiplicación del acceso a la información, ante una sesión de magia, al espectador que tiene acceso a todos los trucos, se le convoca a ser el propio mago y construir su propia ilusión¹¹⁶. Es posible entender así que la pauta u organización que convoca y hace posible al sujeto- usuario- a participar del espacio asume el riesgo de entrar en contradicción: allí donde se le presupone libertad para apropiarse de un espacio que adquiere sentido según el sujeto inducidamente participa y lo crea, al menos de forma temporal y frecuentemente con el soporte institucional que lo facilita.

113 Marzo, J.L.2008 Op cit p.23

114 Groys, B.2008."De las instalaciones: Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys" Otoño 1990. Cuartillas 5. Lugar a dudas, X, p. 5.

115 Lo vemos en por ejemplo en Morales, J. Giles,S. Mariscal, 2004. *En favor de una arquitectura "instalada"*. Ed. Rueda.

116 Marzo, J.L.2008 Op cit p.23. La traslación de este ejemplo al usuario de la arquitectura lo sitúa como un personaje que participa de la escena o soporte que ésta le propone, donde no se representa una obra de teatro con un guión, sino donde cada sujeto, individual o colectivamente, es convocado a construir su entorno como una porción de realidad. Se trata tanto de una demanda del usuario que consume, como de una propuesta desde el escenario que induce , propone e incluso permite un sujeto activo, cuya actividad quedaría inducida por unas pautas tanto culturales como subjetivas.



Ilya & Emilia Kabakov, 1984.The Man Who Flew Into Space From His Apartment.



Lacaton & Vassal, 2010. ENSAN. Uso del auditorio hacia la plaza al norte.



Lacaton & Vassal, 2010. ENSAN. Uso del auditorio hacia la calle.



Riegler Riewe, 2016, IIETUG en uso.

SUJETO QUE PARTICIPA Y ES PARTICIPADO

Recordemos en Hannah Arendt¹¹⁷ la descripción de la imbricación de la economía en la política del espacio público y privado, que es subrayado en esta década de fin de siglo donde la indiscernibilidad entre espacio, economía y política adquiere un nivel global. Para H. Arendt, la política moderna deja la administración de lo público, lo de todos, para gestionarlo desde una lógica de lo privado, de la casa –oikos, en griego, eco- término que comparte raíz con economía.

La indiferenciación de economía y política, genera un sujeto al que se le presume la participación en un proceso de apropiación, conformación, adaptación, información, desplegando un conjunto de instrumentos, materiales y producciones¹¹⁸. Esta redefinición del sujeto comparte los argumentos con que Félix Guattari, en los trabajos anteriores a *Las Tres Ecologías*¹¹⁹ que interesan a los posoperaistas (Negri, Hardt, Berardi, M. Lazzarato¹²⁰) y junto a Deleuze en *Mil mesetas*¹²¹, definen un sujeto *contradictorio* porque es capaz de ser pensado hacia el futuro como alternativa al desarrollo del sistema de producción y consumo –capitalismo y postcapitalista-, pero a la vez es producto y resultado de los sistemas de acumulación flexible del capitalismo globalizador, que está produciendo su "subjetividad". Contra esta producción de subjetividad¹²² hemos referido fenómenos de desterritorialización, politización y colectivización en Deleuze en relación con las *prácticas menores o literatura menor*¹²³. Estas prácticas menores generan un proceso de liberación en la doble acepción: desde un punto de vista *emancipatorio*, que implica el despliegue del sujeto, el capital social y cultural que genera, y también desde el punto de vista liberal, disponiendo este capital al negocio e intercambio.

Frente a esta complejidad donde *sujeto cívico, cultural y político* confluyen y son difíciles de discernir, Ábalos & Herreros definen al sujeto como *nómada*¹²⁴o *sofista*. Aluden así a la imagen del filósofo presocrático griego que conversaba de ciudad en ciudad, dando sentido al ágora y la polis, como persuasor, negociador, transformador y reivindicador de la construcción cívica del espacio, que se instala temporalmente con sus "enseres" y genera espacios de comunicación, para reafirmar, como demanda J. Habermas, el espacio como un producto cultural. El espacio

117 Arendt, H. 1958, *The human condition*. Chicago, IL: University of Chicago Press. Trad. Cast.: *La condición humana*, Círculo de Lectores, 1999, Barcelona, pero citaremos aquí otros numerosos estudios, de la década de cambio de siglo: Mitchell, D. (1995), "The end of public space? People's Park, definitions of the public, and democracy". *Annals of the Association of American Geographers*, 85, 108-133; Davis, M., 2003, *Ciudad de cuarzo: Arqueología del futuro de los ángeles*. Lengua de Trapo. Madrid, en España Borja, J., & Muxi, Z. 2001, *Espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Editorial Electa. Barcelona, Delgado, M. (2001), *Memoria y lugar el espacio público como crisis de significado* tránsitos espacio público, masas corpóreas. Ediciones Generales de la Construcción. Valencia. Entre otros.

118 La lectura política del espacio y forma de producción ha sido también incorporada al discurso contemporáneo, ver: Gonzalez de Canales, F., Álvarez-Lombardero N., 2016, *Política y fabricación digital*, Sevilla: Vibok.

119 Guattari, F., 1996, *Las tres ecologías*. Valencia : Ed.Pretextos (publicado originalmente en 1989)

120 Desarrollado en la publicación recientemente, Lazzarato, M., 2014, *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*, Semiotext(e),.

121 Deleuze, G., Guattari, F., 1988, *Mil Mesetas, Capitalismo o Esquizofrenia*, Valencia : Ed. Pretextos (publicado originalmente en 1980)

122 Simon O'Sullivan, en "The production of Subjectivity" realiza un extensor análisis de la posición de Guattari en artículos como "Subjectivities: for better or worse" y en *Las Tres Ecologías*.

123 Deleuze, G., 1974, *Kafka: por una literatura menor*, México, D.F.: Ediciones Era.

124 El sujeto como "nómada" es tratado por diversos autores en estos años, además del ya citado en *Mil Mesetas* y *Tratado de Nomadología*, es posible identificar en Ábalos & Herreros una referencia a de Certeau, quien en *La invención de lo Cotidiano*, sitúa el paseo, el caminante, como generador de espacios, huellas, trayectorias, "La historia comienza al ras del suelo, con los pasos. Son el número, pero un número que no forma una serie. No se puede contar porque cada una de sus unidades pertenece a lo cualitativo: un estilo de aprensión útil y de apropiación cinética. Su hormigueo es un innumerable conjunto de singularidades". De Certeau, M., 2001, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. p. 109. Ver también Stengers, I. 1999 "¿Nómadas y sedentarios?" en *Nómadas* 10. p.98- 106.

inmediato, según Ábalos & Herreros, generado por del sujeto es el espacio de la vida cotidiana, el que conforma el hábitat desde su primera experiencia.

Frente a este individuo, más cercano al sujeto negociador pragmático en Rorty- que observa cómo surgen situaciones, riesgos y contingencias y se sitúa ante ellas-, la filosofía contemporánea está perfilando otro tipo de sujeto, cuya complejidad se sitúa en la relación política que se establece en el control de su vida cotidiana. Santiago López-Petit, en el texto *Vida y Política: Más allá de la crítica de la vida cotidiana*¹²⁵(2009) resume las implicaciones que el discurso crítico de M, Foucault, A. Negri y G. Agamben suponen en la definición de sujeto y de la vida cotidiana. Del estudio y argumentación de las relaciones de poder sobre la vida cotidiana, nace una fuerte reacción que construye un nuevo sujeto, la multitud. Esta definición se fundamenta en las tesis de aquellos autores, que redefinen sujeto como *colectivo o multitud*; la vida cotidiana como *biopoder* y las relaciones entre vida y política como *biopolítica*.

En el estudio genealógico de M. Foucault sobre el poder desde el s.XIX hasta nuestros días, se argumenta cómo el poder vuelve dóciles y productivos los cuerpos y se hace cargo de la vida, lo que se redefine como biopoder¹²⁶. Complementariamente al poder disciplinar –adiestramiento-, la estatalización de lo biológico persigue seguridad y regularización. De esta manera, la política entra en el discurso cotidiano de la vida. El espacio es entendido en ese contexto como expresión de la disciplina y el poder. Fundamentado en ello, Agamben extiende el concepto de biopoder hasta definir los espacios en continuo estado de excepción, lugares donde la ley es suspendida, en los que la *nuda vita*- la vida desnuda, despojada de derechos- regula la vida. Hace una reconstrucción de la política occidental basándose en la descripción de estos estados de excepción¹²⁷. Por su parte Negri fundamenta la teoría del biopoder en la articulación sociedad-fábrica-estado ya enunciada por Marx, donde toda la vida es puesta a trabajar- donde no existen distinciones entre trabajo/no trabajo, trabajo productivo/improductivo.¹²⁸ La diferencia entre biopoder y biopolítica radica que esta última construye la resistencia desde la vida misma, desde la cotidianidad, desde los procesos de subjetivación inherentes a ella. Este *sujeto político* en este contexto es en A. Negri la *multitud*, dueña de los medios de producción que es necesario actualizar desde el orden político¹²⁹. El sujeto colectivo o multitud en Negri no constituye ya un producto individual de significado, sino como un conglomerado heterogéneo, con perfiles borrosos, un movimiento, una entidad variable y dispersa cuya verdadera identidad y lugar se constituye desde las redes sociales reales y virtuales. El sujeto sólo es enunciable en plural y en red, como multiplicidad, donde ya no hay distinción entre la esfera pública y la privada que distinguía H. Arendt. Esta reaccionaria definición de sujeto se propone inicialmente a la vez esperanzadora, y emancipadora, pero que debe asumir inevitablemente, dentro de un marco de producción flexible, ligera, y migrante, numerosos riesgos.



Riegler Riewe 2016 IETUG en uso, planta baja hacia exterior.

Recordemos asimismo que H. Arendt describe la posibilidad de *sujeto político* una vez que ha controlado y dominado la esfera de lo privado- que implica el control de la sumisión por parte de los que habitan lo privado-, y es en la esfera pública donde construye una política. Y vemos que pensado el sujeto como *multitud* (A.Negri y M.Hardt), como *nómada* (G.Deleuze y F.Guattari), como sujeto *precario* (P. Virno, S. López Petit), como sujeto *desnudo* (G. Agamben) o como sujeto en *red* (J. Echeverría), es el espacio- entendido como algo físico, material (no como algo abstracto, simbólico)- el que deja de nombrarse, de modo que lo que nos encontramos es un sujeto sin espacio, esto es, un sujeto sin esfera pública ni privada, que tiene la tarea no sólo de autodefinirse sino también de crear su propio espacio¹³⁰.

En el marco del programa citado *“Capital y Territorio”* (UNIA, Arte y Pensamiento 2007-2013)

¹³¹ se ha trabajado sobre cómo recibir y analizar aquellos riesgos que conlleva el cambio de entendimiento de la relación sujeto y espacio. Si en décadas anteriores se formulaba conceptualmente desde la sociología pero también se definía la producción de sujeto y espacio, es esta acepción de “sujeto político” la que aparece en las aproximaciones de los pensadores de los ochenta y noventa desprovista de espacio público , o no existe o es un espacio precario. Un ser *precario* además de cómo lo describen P. Bordieu¹³² y R. Castel¹³³, M. Lazzarato y Negri¹³⁴, y Virno P. y I. Loirey,¹³⁵ es fundamentalmente un ser “sin espacio” y es ahí donde residen sus contradicciones, potencialidades y riesgos.

La pre-disposición para la arquitectura que significamos en los noventa no asume esta imbricación y consciencia política de la construcción inmediata del espacio; el proyecto desplaza esta misión política o una estrategia trazada, en favor de ser la arquitectura que propone un soporte donde la acción del experimentador no sigue propósitos prejuzgados, ni cumplimenta un programa, o sigue unas pautas de comportamiento ideologizadas. El sujeto que describe Dewey, por ejemplo, trata de desenmascarar prejuicios, instaurar distintas prácticas de ocupación, variaciones “*con fines constructivos en lugar de suprimirlos*”¹³⁶. Para ello desde el proyecto de arquitectura se desarrollan distintas lógicas o herramientas: la extensión, esto es construir metros cúbicos para obtener tanto volumen como sea posible dentro de un marco presupuestario, proponiendo que sea este “gran formato” el que sea apropiado por individuos o colectivos, y frecuentemente con el apoyo de la institución pública¹³⁷.

¹³⁰ El hábitat de la multitud de los nuevos trabajadores flexibles, globales, migrantes, aún no existe, pero éstos muestran su capital en la ciudad constantemente: producción creativa, colaborativa, de conocimiento y movilidad. Pérez de Lama, J. *Flujos antagonistas / geografías de la multitud*. <http://hackitectura.net>

¹³¹ Al respecto, ver resumen de conferencia de M. Pelegrín y F. Pérez en “Sobre capital y territorio” (2012) y programa desarrollado desde 2007- 2012 Universidad Internacional de Andalucía; arte y Pensamiento. Sevilla <http://ayp.unia.es/>

¹³² Bourdieu, P. 2003, “La Precariedad está en todos sitios” en *Contrafuegos : reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, trad. de Joaquim Jordà, Barcelona, Anagrama, 2003 (Primera edición 1998)

¹³³ Castel, R. 2006 *La Inseguridad social. ¿Qué es estar protegido?*, trad. de Viviana Ackermann, Manantial, Buenos Aires (primera edición 2003)

¹³⁴ Lazzarato, M. y Negri, A. 2006, “Trabajo inmaterial y subjetividad” en *Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Diciembre de 2006

¹³⁵ Loirey, I. 2012 *El gobierno de los precarios*, Madrid: Traficantes de sueños.

¹³⁶ Dewey J., 1958 “Experience, Nature and Art”, en *Experience and Nature*, Nueva York, Dover p.xiv. cita del Gonzalez Canales. Quien indica que “de esta forma, lo que nos permite ver Dewey es un cambio trascendental apreciado con la caída de los grandes sistemas normativos, que permite a su vez distinguir entre una organización normativa y una organización creativa, esta segunda como alternativa por recorrer desde la experiencia situada”. En Pelegrin M.& Perez, F. 2015 Op. Cit, p.23-33

¹³⁷ Recordemos que este mismo concepto, *Bigness*, es usado por Koolhaas para definir como forma operativa de producción de ciudad a través de la colaboración conjunta de intereses públicos y privados, que implica asimismo en un diseño formal del espacio desde el proyecto.

¹²⁵ Más en materiales documentación filmada en ayp.unia.es Universidad Internacional de Andalucía, en sesiones y resúmenes de conferencias recogidas en Unia Arte y Pensamiento, *Conversación entre Santiago López Petit y Sandro Mezzadra: ¿De qué está hecha una vida política?* 2014 y en arteleku.net/dossieres/esfera Pública/.

¹²⁶ En diferentes textos desarrolla este concepto, Foucault, M. 1993 *Las redes del poder*. Buenos Aires: Ed. Almagesto; Foucault, M., F. A. Varela, Trad. 1999, *Estrategias de poder: Obras esenciales, volumen II*. Barcelona: Paidós.

¹²⁷ Desarrollado en distintos textos, *La comunidad que viene*, Valencia: Pre-textos. 1996, *La comunità che viene* (1990); *Homo Sacer I: Estado de Excepción*, Valencia: Pre-Textos,(2004),*El poder soberano de la vida desnuda* Editorial Portavoz (1998).

¹²⁸ Ver en Negri, A., Newell, J. 2005. The Politics of Subversion. A manifesto for the Twenty First Century, y en Negri, A., 2015 *El poder: constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, Madrid: Traficantes de Sueños.(editado originalmente en 1992).

¹²⁹ López Petit, S. 1994. *Entre el ser y el poder : una apuesta por el querer vivir*, Madrid: Siglo XXI de España.p.35

RED DE ESPACIO Y AGENTES.

Definido así el sujeto contemporáneo como múltiple, variable, conectado y difuso, que interrelaciona con el medio y que ‘produce’ sus espacios de intermediación, se plantea como necesario caracterizar cuáles son estas relaciones y qué vinculación tienen con las prácticas materiales y los medios de producción. Desde los años 80 los estudios avanzan en el desarrollo de ‘lo social’ como resultado de relaciones espaciales y materiales entre elementos que no son, necesariamente, sociales. Conocida como Teoría del Actor Red (TAR en castellano, Actor-Network Theory, ANT), Bruno Latour, John Law y Michael Callon la han desarrollado en el libro *Re-ensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor red*¹³⁸. El conocimiento de los medios materiales y de la producción para el proyecto y puesta en obra se trata en la arquitectura como disposición de forma similar a como describimos el modo de entender el paradigma ecológico, no como argumento positivador, sino como lógica instrumental que aglutina en el proceso a los agentes promotores, usuarios y constructores, implementando disciplinas y aplicaciones técnicas de materiales estándar sin determinar por ello la propia lógica del proyecto.

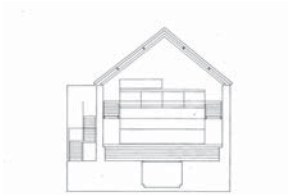
La “Teoría del actor red” o “Actor Network Theory” reflexiona acerca de los modos en los que las relaciones sociales y tecnológicas son mutuamente constituidas y ordenadas a través de la configuración de redes. En este enfoque las entidades semióticas estudiadas, naturales, humanas, no-humanas, tecnológicas y materiales adquieren sentido según el conjunto de relaciones y vínculos a una red, donde lo esencial es la *mediación* entre las partes, entendidas como *ensamblajes* de aspectos heterogéneos (de lo físico a lo político, de los tecnológicos a lo legales, de lo económico a lo simbólico). Nos interesa este enfoque en la medida en que desarrolla un conjunto de herramientas conceptuales para desentrañar las relaciones entre las prácticas materiales (técnicas) y la sociedad. Conceptos como *mediación*¹³⁹, cosmopolítica¹⁴⁰ forman parte de las reflexiones con que la Teoría del Actor-Red, describen en esta última década del siglo la posibilidad de otro modo de construir hábitats y situaciones, ensayando una forma de democracia real, desplazando determinadas certezas asumidas y ponderando la representatividad ampliada de los habitantes a la naturaleza en la que se desenvuelven. El concepto de *actante* o agente pone en valor la capacidad de relación y determinación de los no-humanos (artefactos, máquinas edificios, pero también la naturaleza el paisaje y el territorio, según Latour) en relación con los humanos, de forma que desvelar el conjunto de estas relaciones en red genera una imagen más “real” (no simbólica, ni intelectualizada, ni representativa) de la realidad donde se trabaja.

Esta arquitectura como una práctica que opera en relación directa con diversos agentes, propone reconstruir la relación del sujeto que se proyecta sobre el espacio y viceversa. Desde la actualización de este vínculo, espacio- práctica- sujeto, se recupera en la última década de

138 Latour, B. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor red*. Ed. Manantial. Buenos Aires.(2008).*Titulo original: Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory, (2005).*y Callon, M., (1986): “Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fisherman of St Brieuc bay” en VV.AA & Law, 1992 “Postscript: technology, stability and social theory” p.196-232;

139 El concepto de *mediación* se vincula a la filosofía de Michel Serres. Será aquello que se encuentra o se mueve entre las cosas, entendida como arbitraje, moderación, paso, comunicación, combinación, intercambio, traducción, transformación, sustitución. Serres, M., 1996. *La comunicación*: Hermes 1. Anthropos.

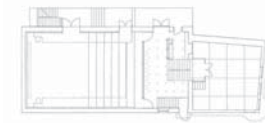
140 La noción de *cosmopolítica* en Isabelle Stengers, la democracia se comprende como el reconocimiento de todas las voces de los distintos actores y sus capacidades de representación de esas diversas naturalezas, siendo éstos humanos y no humanos. El término “*cosmopolítico*” se toma de Kant en *Idea De Una Historia Universal desde el punto de vista cosmopolítico*, (1784), Como Latour aclara, Kant presupone ya que una política más incluyente debe tomar como punto de partida un “cosmos” compuesto por: una humanidad compartida por personas y grupos, y un planeta en común. Stengers, I.,2011. *Cosmopolitics*, 2 vols., Minneapolis: University of Minnesota Press (publicado originalmente en 1996)



Riegler Riewe, 1990 CCW, Seccion Transversal.Steinach.



Riegler Riewe, 1990 CCW, Seccion longitudinal. Steinach.



Riegler Riewe, 1990 CCW, Planta. Steinach.



Ábalos & Herreros, 1995-2002, Pabellón Deportivo en El Retiro, Madrid.

siglo XX y con continuidad en las siguientes, una intensificación de la reflexión sobre de la transformación física y crítica del espacio, que adquiere distintos desarrollo y que se reúne en las llamadas Prácticas Crítico- Espaciales, *Critical Spacial Practices*¹⁴¹. La generación de un discurso crítico sobre las prácticas de ocupación del espacio, propone reivindicar el proceso de proyección y construcción del espacio, como proceso social, cultural y político, no como producto. La arquitectura ocupa visiblemente este lugar de producción material de espacio público, que con frecuencia construye escenarios urbanos donde se facilita la implicación de colectivos y grupos sociales junto a estas prácticas de fabricación y construcción del espacio público, como espacio común, que a la vez rehabilita otros procesos de producción y gestión.

El tiempo en la arquitectura como disposición está contenido en una caja de resonancias, absorbe del exterior distintas frecuencias que entran al interior y se propagan, amplifican o apagan. Ábalos & Herreros lo han explicado mejor, es como una *rave de dj*, donde *sampleando* distintos temas, el público “entra en resonancia” y baila con la música. A través de la arquitectura se puede visualizar que la construcción de una experiencia espacial misma, en la narración de los espacios de sus secciones y en la traslucidez de su perímetro.

MANIERISMO COMO FORMA DE TRABAJAR EN CRISIS

Es posible identificar un momento en la arquitectura reciente donde las prácticas coexisten con este debate de la criticidad, y participan del discurso desde el diseño, proyecto y la construcción. Supone una actitud receptiva y abierta, para observar e interpretar el presente, pautando algunas posiciones tanto disciplinares como profesionales, y definiendo algunos límites permeables. Pero los diagnósticos de Jameson, Bauman, Beck o Lipovetsky de cambio de siglo sitúan a la arquitectura coetánea en el orden de la representación, productora de identidad, de entretenimiento y de sujeto, cuya ficción elude compromisos sociales y políticos reales, y confecciona- desde el reciclaje del lenguaje de lo moderno-, argumentos y alteraciones excepcionales de normas y reglas, frecuentemente subjetivas, con la que la arquitectura se mantiene en una continua novedad con determinadas propuestas.

No obstante es posible leer algunas obras realizadas, desde la trastienda contemporánea europea, en términos de *disposición*, como pauta que *deviene en forma*. Pier Vitorio Aureli

141 La genealogía podríamos referirla a E. Soja en *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989), que subraya el estudio de la transformación física del espacio como actividad crítica individual y colectiva –social-, frente a las tradicionales lecturas históricas y antropológicas. La vinculación de las prácticas como producción del espacio, desde los estudios de género, estudios culturales y micropolíticas, genera una intensa producción académica al respecto, podemos señalar: Barad, K., 2003. *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3); Bishop, C., 2004. *Antagonism and Relational Aesthetics / Antagonismo relacional*. October, 110.; Rendell, J., 2005. *Critical Spatial Practice*; la documentación de prácticas espaciales recopiladas en Miessen, M. 2010 *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press ; Hirsch, N., Miessen, M. & (ed), 2012. *What Is Critical Spatial Practice?*, Berlin : Sternberg Press. Recientemente Vera Bulhmann de la Universidad de Viena, cita la disposición como referencia para el entendimiento de la producción del espacio que hace posible la libre creación y desarrollo del individuo. En Bühlmann, V., 2016. *Architectonic disposition: ichnography, scaenography, orthography*. Manuscrito de la autora que se editará en: Braidotti R. & Hlavajova, M. 2016 *The Posthuman Glossary*, Bloomsbury;

recurre al “manierismo”¹⁴² como periodo artístico reconocible, a través de asumir la complejidad y contradicción como condición de presente, en una situación de crisis *normal*, no ya excepcional, la crisis se ha vuelto norma. Manierismo es entonces el “*hábito mental*” que supone aceptar las condiciones dadas como contingencias y trabajar con ellas. Es por tanto una manera de hacer “*manierismo es el mantenimiento de un equilibrio precario entre pesimismo e inteligencia o ingenio*”.

Asumir a la vez complejidad y contradicciones, como enunciara Venturi en los sesenta, supone también una manera de mirar. Como recuerda Aureli, Venturi recorrió Roma durante su estancia en la Academia Americana, y destaca no a los clásicos sino, De Pirro Ligorio el Casino di Pio IV, de Michelangelo la Porta Pia, y de Luigi Moretti la Casa del Girasole . Son tres obras que mostraban una actitud manierista con respecto a su tiempo: la relación causa-efecto entre la función del edificio, su estructura y su programa, y su apariencia formal, esto es, su forma. Similar lectura hace Aureli de los dibujos que Piranesi hace de Roma, frente a la representación que realiza Noli. Los textos de Andrea Branzi y Paolo Virno sobre la ciudad que se forma así, aclaran la relación que establecen entre la arquitectura y la sociedad: es una *self re-formed city* y no self-ordered. Su orden se basa en un permanente *estado de excepción*, en el que la idea de crisis pierde el aura de drama o trauma, y es una condición estructural (Virno), que fluctúa y penetra en la vida cotidiana.

Visto con distancia, la prescripción de pauta y organización, continuidad topológica en sección que caracterizan la arquitectura como disposición en las dos décadas de cambio de siglo, evoluciona ya sea hacia las prácticas socio espaciales de ensayo y dinamización del sujeto a través de sus efectos, o bien reconoce que la producción contemporánea no se basa más en valores como eficiencia, exactitud o espacios consolidados en un contexto y tiempo, dados unos patrones, sino una inestabilidad permanente que demanda del individuo una alta capacidad de cambio (sin trauma), para confrontar, ya avanzado el siglo XXI, esta crisis con cierta ironía, iconicidad y exuberancia, necesarias para acomodar la inestabilidad.

INSTRUMENTACIÓN DESDE LA ORGANIZACIÓN, CÓDIGO O PAUTA DE ARTICULACIÓN DE ESPACIOS.

Definimos como instrumento del *proyecto de* arquitectura como disposición la organización de una pauta y una articulación de espacios y, a la vez, sus alteraciones, contenidas en un recinto. La pauta establece elementos de referencia que relaciona los espacios con los sujetos, usuarios y la técnica en el proyecto, hace inteligible y apropiable dicha organización.

Reconoceríamos en la arquitectura con programas reconocibles, como un centro de deportes en El Retiro (Ábalos & Herreros) una sala de cine y conciertos en Stainach (Cultur Centre Wolstein de Riegler Riewe), que el sujeto –usuario- asume los márgenes relativamente abiertos y no impuestos de un modo de estar o experimentar el espacio. En nuevos programas dispuestos al público, como

142 La obra de Mathias Müller and Daniel Niggli EM2N, en Suiza, (EM2N , *Both and*, 2009), dentro de una articulación pragmática, asumiendo dentro de una condición urbana, un valor representativo y social. EM2N se definen “*Como hijos post-idealistas de la generación de 1968, no reconocemos una sola gran verdad, sino que encontramos en las fracturas de la realidad un terreno en el que anclar la arquitectura. Este es el radicalismo que derivamos del principio “ambos-y” de Venturi. Pero ambos, y no deben ser confundidos como arbitrarios o indecisos. Detrás y en su interior se encuentra el problemático reconocimiento de valores equitativos y el anhelo de una arquitectura que renuncia a todo dogma, abriéndose a la libertad de posibilidad*”. El premio de Arquitectura en Steiermark, Austria, comisariado por Tina Gregori profesora de la TU Wien, y se denomina “*pragmatish und poetish*” y resume un posicionamiento que próximo al que Aureli se refiere al describir la obra de EM2N.

pueden ser espacios industriales reconvertidos, edificaciones obsoletas rehabilitadas, las formas de ocupación y apropiación cuando se evita una “escenificación” o “musealización” dirigida, siguen modos de instalación en el espacio que las prácticas artísticas habían ya ensayado; conocido es Nueva York en los sesenta, y cuyo imaginario y propuesta estética son recuperados.

Las infraestructuras son asimismo nuevos programas incorporados al público, como propuesta de ocio y formación, donde éste es un observador convocado a “interpretar” y “a darse cuenta” como el visitante convocado a la Planta de Reciclaje de Valdemingómez, cuya subjetividad, impregnada por un “todo eso lo producimos y los consumimos nosotros” deja fuera quizá otras interpretaciones que un visitante aventajado como Cedric Price, hace sobre la Planta de reciclaje: para acceder se atraviesa el área de autoconstrucción precaria en torno a la Cañada Real, todo eso también lo producimos y consumimos nosotros. El proyecto que transforma el territorio-vertedero en parque, que lo desgasifica, que produce energía de la biometización de los desechos orgánicos y segrega para el reciclaje materiales antes condensados en un solo objeto cotidiano, involucra al espectador en una cadena de lógicas científicas, técnicas y mecánicas, que se inserta en una experiencia espacial y emotiva, que pueden ser intelectualizadas y consumidas. En esta obra, la disposición de esta escena más que suponer la transformación del espacio por acción del sujeto, implica la transformación del sujeto por los efectos que este espacio genera en él.

La organización de los espacios en los Institutos de Información y Electrotécnica de Graz están pautados en el interior desvelando con claridad cuales mantendrían un uso público, de tránsito, y cuales generan una pausa donde organizar una reunión, o un recodo, donde el encuentro ocasional permite descansar, sentarse, dialogar o simplemente regar las plantas. Como ya hemos visto, un gradiente de espacios que se asoman a la sección interior de calle cubierta, diversifica las formas de apropiación, donde predominan los enseres y mobiliarios connotados como domésticos. Los programas que se desarrollan en los espacios de los Institutos implican a “familias” de usuarios con distintas estacionalidades o temporalidades, docentes, investigadores fijos u ocasionales, estudiantes y personal que hacen de este espacio dispuesto un espacio apropiable.

Es así, sin prejuicios y dispuestos a reformular el espacio cotidiano es como imaginan Lacaton & Vassal a los habitantes de la *Cité Manifeste*, Mulhouse y de los *23 Apartamentos* en Trignac, y junto a Fredric Druot (*Plus Les grands ensembles de logements, terroires d'excepción*, 2004) las Rehabilitaciones de los Bloques de *Bois Sant Petre*, y de Saint Nazaire, a los que proponen repensar su forma de vida, sus espacios cotidianos e incluso al conjunto de la vecindad donde residen. La lectura política de la arquitectura aquí supone negociar pragmáticamente a los órganos institucionales de gestión y rehabilitación de vivienda pública en cada ocasión, demostrar económicamente que es más viable –inicialmente- no demoler y rehabilitar ampliando, y generar esta experiencia que conlleva desmontar prejuicios y proponer una nueva lógica experimental como forma de habitar.

Se podría decir que la arquitectura como disposición comparte esta capacidad de imaginar, crear y llevar a la práctica espacios para el sujeto *optimistamente* así definido, donde la arquitectura propone generar una empatía espacial- y por qué no, estética y material- donde se reconozca¹⁴³. Sin embargo esta pre-disposición no siempre es sostenible por el sujeto ni como individuo ni

143 Se trata de la actitud a la que apela Bertrand Lavier en *Lité*, iluminando un vacío, el fondo, e interpellando al observador a interrogarse sobre él.

como colectivo emancipado, que define A. Negri. Dependen frecuentemente de la institución que les da soporte, que según se asume, salvaguarda la libre formación, creación y disposición tanto individual como colectiva.

La propuesta del proyecto de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura deja un espacio para las improvisaciones tácticas de los futuros usuarios, se propone “*cierta holgura entre actividad y envoltura*”¹⁴⁴, como indicaba Allen. El proyecto se redacta tras el concurso convocando a los distintos agentes, delegaciones de estudiantes, profesores y personal a confrontar su idea de escuela. Esta arquitectura pone a prueba la existencia de un tipo de sujeto político contemporáneo que opere más allá de las instituciones. Actualmente las reformas y compleciones de sus espacios, es coordinado y gestionado por un equipo dirigido por Isabelle Bettschart¹⁴⁵, quien atiende a las diferentes solicitudes, de personarla administrativo, lo docentes y algunos asociaciones de estudiantes, para transformarla y completarla anualmente con una ingente financiación del Estado.

El reto no está en programar el contenido “político” en las instituciones dadas, sino quizá, en transformar las infraestructuras en estructuras institucionales, de forma que se puedan generar un espacio “político”, de ciudad. Se asemeja a la temporalidad con que un espacio público aloja usos privados. Los espacios indiferenciados, apenas determina materialmente una pauta, es por ello que se conceptualiza en el tiempo, como un proceso de “tácticas” de apropiación y compleción material en el tiempo, que necesariamente se apoyan en la institución- la universidad- para acometerse. Durante parte de los primeros años, la popularidad del edificio permitió ingresar grandes cantidades de dinero, de empresa y marcas que lo usaban para anuncios publicitarios, exposiciones y espacio para muestras. La hibridación de los programas, y también de las formas de gestión, abre un campo extenso de definición del espacio, y del individuo, en tanto a agente implicado y por tanto, proyector del mismo.

En estos casos se presume la existencia de la institución que lo sostiene, en otros, como en programas habitaciones y residenciales, se asume un habitante que desea y puede permitirse implicarse en la construcción de un marco cotidiano que se ajuste mejor a sus características flexibles, migrantes, ligera y sencilla, alejada de convenciones sociales y espaciales predominante. Como señalábamos la pauta seriada permite diferentes variaciones dentro de la serie, no son espacios estáticos, presentan una variación que apela a la experiencia en el tránsito, condición pública que se teje además con determinadas apropiaciones de la pauta. Los espacios están dispuestos para admitir nuevos cambios e incorporaciones que asumen la subjetivación y diferenciación. La diversidad del programa y de las relaciones que se establecen entre las distintas familias que lo ocupan- estudiantes, profesores, investigadores, personal administrativo...-, y que son convocados, con sus enseres, a domesticarlos.

Una forma de investigación y docencia se propone con autonomía espacial casi individualizada, donde todas tienen similar peso y presencia, agrupan o segregan en torno a espacios interiores —y

144 Allen, S. 2009 op. cit p.168

145 Isabell Betschard, la arquitecta suiza que colabora con Lacaton & Vassal como arquitecto local durante la construcción de la ENSAEN es la responsable del mantenimiento y las transformaciones por parte de la Universidad, y que consulta con Lacaton & Vassal. En la entrevista con ella, nos comenta que los primeros cinco años de uso invierten en instalaciones de climatización y calefacción, subdivisión con particiones opacas de espacios de aulas y despachos, así como la ampliación de la cafetería en comedor ante el insuficiente espacio para los estudiantes, y el suministro de equipamiento para los talleres, la instalación de un fablab, principalmente. Entrevista realizada por la autora en Febrero2016 en Nantes.

exteriores- comunes. Estos espacios construyen un paisaje interior amplio, pero abarcable como mirada, tienen continuidades transversales que los vinculan a nuevos espacios también colectivos o apropiables, el despliegue de matices entre ellos permite el reconocimiento de individualidades, colectivos, y no siempre demanda pertenencia. Docencia, investigación y forma de vida académica construye experimental y cotidianamente diariamente sus vínculos.

Es posible deducir de esto que se apela a una formación en lo cívica y en lo urbano, valores que escasamente se ensayan en la singular proliferación de la arquitectura europea que acompaña al desarrollo de la economía de consumo y financiera que está haciendo posible inversiones público-privadas para el desarrollo de equipamientos, servicios e infraestructuras-, pero que no invierten en la formación, ensayo y puesta en práctica de principios de representación del sujeto en estos espacios, principios de construcción de identidades colectivas, cívicas y urbanas, que tejan posibles normas o reglas consensuadas, un *nomos* como recuerda para la polis Arendt, donde la arquitectura sería un soporte espacial y físico de este contexto político, económico y social.

6. EPÍLOGO Y CONCLUSIONES



IITUG Fotograma 1 Video.
PRRUV Fotograma 1 Video.
ENSAN Fotograma 1 Video.

Existe desde principio de los años noventa del siglo XX en áreas no centrales de Europa, un conjunto de prácticas arquitectónicas cuyo desarrollo supone un punto de inflexión en la forma en que se observa, se enuncia, se proyecta y se construye la ciudad, la cultura y el sujeto.

Inserta en la lógica cultural del capitalismo tardío que describe Fredric Jameson, esta arquitectura que hemos llamado arquitectura como disposición, combate la regresión de la distancia crítica adorniana con el pragmatismo enunciado por John Dewey y Richard Rorty, con la cultura de la ecología política de Michel Serres y Bruno Latour y con la revaloración de las prácticas como insisten Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Se trata de un modo de hacer que ante la encrucijada en la que se sitúa la cultura y específicamente la arquitectura en el cambio de siglo, tal como denuncian Jürgen Habermas y Ulrich Beck desde la sociología, o Bruno Zevi, Pier Luigi Nicolini y Bernardo Secchi desde la crítica de arquitectura, pone en valor las prácticas materiales desde una actitud pragmática y atenta a lo cotidiano. Desde su consideración como un proceso dilatado en el tiempo, el proyecto se vincula fuertemente a las contingencias que observa, describe, re-enuncia y proyecta como disposición material y espacial.

En el presente trabajo, se han caracterizado los conceptos que definen la arquitectura como disposición, así como las técnicas y herramientas de proyecto que comparten. Recinto, pauta, sección, materialidad se despliegan como de lógicas de proyecto abiertas, no prescriptivas sino *dispuestas*, que incorporan, en cada caso y de forma específica, otras disciplinas y agentes. Son herramientas estratégicas que disponen la arquitectura pero no la determinan. El proyecto no es condición suficiente, no asegura un resultado o imagen final predeterminada. La configuración de la arquitectura dependerá, como afirmara Vitruvio, de la capacidad crítica y habilidades del profesional arquitecto actuando dentro de cada contingencia como un agente más entre los convocados en el proceso de diseño, construcción y uso.

La proximidad temporal del periodo estudiado dificulta la evaluación de aquellos aspectos del proyecto que pudieran trascender, alterándose o evolucionando en el tiempo. Por otra parte, la fuerte vinculación a las condiciones de su presente, hace al menos cuestionable toda pretensión de traslación o reproducción de estas técnicas en otros tiempos y contextos. Será en todo caso la actitud de “la disposición” la que pueda trascender, aquella que busca de forma crítica y comprometida las técnicas y herramientas que permitan describir y proyectar acorde a la realidad de cada lugar y momento.

Se constata que es posible reconocer entre distintos proyectos construidos en la Europa periférica de cambio de siglo, que desde el proyecto se inicia un punto de inflexión entendiéndolo como una técnica desde la cual se observa e interpreta de forma permanente el contexto, se concretan las pautas de trabajo y se encuentran los agentes implicados en dichos procesos. La arquitectura difícilmente trata de instituir un modo de hacer, sino que como esta tesis sostiene, cada época dirige y ensaya, en el marco de observación y reflexión técnica disponible, el modo de proyectar que la hace pertenecer a su tiempo, pertrechada con el conocimiento del pasado, y generando un soporte para la ciudad, la cultura y el sujeto que está por venir.

Esbozar esta conclusión se hace pertinente frente al diagnóstico que augura un proceso de disfunción del proyecto, cuando el proyecto es herramienta de sobre-determinación,

discurso y autonomía, de modo que el proyecto de arquitectura como disposición supone una reorganización en base a un marco epistemológico singular, fundamentado en el pensamiento de los pragmatismos de principio de siglo XX, la cultura ecológica y la lógica infraestructural técnica.

En un momento de ingente desarrollo del discurso en arquitectura, los argumentos críticos e históricos de Tafuri y Rossi sobre la autonomía disciplinar conviven con la fuerte retórica sintáctica y formal que Eisenman, Tschumi, Moneo, Solá-Morales, entre otros, ensayan desde el proyecto y desde sus obras, como continuidad del discurso posmoderno, en el escenario europeo de los noventa. El realismo pragmático de Rem Koolhaas observa y re-enuncia el contexto contemporáneo cambiando su epistemología - ciudad genérica, espacio basura, *bigness*, *loop* - y que a través del proyecto instrumenta espacial y programáticamente la arquitectura, son herramientas conceptuales con las que proyectar la ciudad y poner en valor una cultura que se presenta en los “escaparates” de la arquitectura, haciéndose hegemónica y global.

En paralelo a este fuerte discurso y también influenciado por él, la generación de arquitectos que comienza su andadura profesional en los ochenta y en regiones no centrales, reconocen las contradicciones que se producen en esta arquitectura, tanto a gran escala como en su escala menor, cuando desconoce los atributos contemporáneos del lugar, sus contingencias no necesariamente globales y superpone desde el proyecto un discurso autónomo difícil de acompañar con sus usuarios en el tiempo, un tiempo que se extiende antes del diseño y después de la obra.

La alianza institución-financiación privada aviva la ocupación del suelo y ejecución de infraestructuras de movilidad en una Europa económicamente unida, y la inclusión de la arquitectura como parte de industria cultural demanda la rehabilitación de patrimonio, producción y consumo de espacio físico, que es el marco de trabajo que da la oportunidad a esta generación a “instalar los focos y encenderlos”.

El proyecto de arquitectura como disposición al servicio de las instituciones, incluso en el marco de aquellas alianzas, se propone alterar el orden e inercia establecido, donde recordando las palabras de J. Herzog con las que compara el trabajo de G. Richter *Acht Grau* (2002) y la arquitectura, “*el espectador -o el usuario si hablamos de espacios arquitectónicos se convierte en partícipe imprescindible de la obra de arte, aunque en principio sólo sea una parte ocasional y esté sometido a un cambio constante (...), Para Acht Grau, un espacio tan modélico, tan ideal que exige una arquitectura paradójica que compagine el carácter abierto y la determinación. Sólo así los espejos grises pueden desplegar su potencial y, lo que es más importante, solo así el espectador puede aprovechar el carácter abierto de la obra para su propia percepción*”¹.

La experiencia en el espacio como disposición se ensaya en exposiciones que son ocasiones donde exhibir a través de documentos y materiales un proceso de ideación y construcción, experiencia de comunicación e interpretación que completa el visitante o espectador de esa instalación.

Si el término disposición aparece en la tratadística clásica para designar el proyecto, tanto las consideraciones de orden teórico como las prácticas, que se aplican atendiendo a las costumbres y conocimiento de la vida cotidiana de las relaciones familiares y sociales, la disposición desaparece

¹ Herzog, J. & De Meuron, P. de, 2016. Op. cit. p.85.

o se asume diluida en otros conceptos como *decorum*, estrategia, composición o diagrama, que separan de nuevo técnicas, elementos materiales y espaciales, del programa o la acción prolongada por los participantes en el tiempo.

La disposición intenta reunir estas cuestiones que el siglo XX ha separado, y que ya Rafael retrata en la *Scuola di Atene* (1512), donde Platón apunta al cielo, ideal lógico que ordena la naturaleza, no siempre inteligible para los humanos, pero que el desarrollo científico y positivista del siglo XX cree gobernar; y Aristóteles, cuya mano extendida hacia lo terrenal, asume un mundo cotidiano arbitrado por la ética, la subjetividad humana y su fuerza creadora, y que el siglo XX ha desarrollado, más como simulacro y apariencia², que como realidad accesible en el mundo.

La consolidación de un estado de crisis permanente, con el que se argumenta la difícil aparición de órdenes alternativos es parte consustancial de la cultura y, con ello, de la arquitectura. Al sentimiento del fatal destino de la arquitectura a sustituir lo racional por la disponibilidad de todos los recursos para hacer verosímil aquello que antes era impensable, se suma, como indicaba Pep Llinás, que dicho espectáculo deja indiferente, y es aquella arquitectura desvinculada de la pretendida efectividad mediática, la que genera un soporte de cotidianeidad creativa.

En el cambio de siglo, se recupera la idea, que transmiten U. Beck, S. Lash y A. Giddens, de que la modernidad fue de una gestión radical y extrema de la crisis, que en este tránsito puede hacerse de forma reflexiva y llevarla a la práctica. Es por ello que se han reunido prácticas como casos a estudio en torno a un marco o cuadro que presentamos como mapa cultural de la arquitectura como disposición.

Con el recorrido realizado a través del proyecto como herramienta, Se constata que la arquitectura que se sostiene sobre la base de los paradigmas de la civilización científico técnica, la sociedad del espectáculo y la cultura del consumo, como ya denunciaban Adorno & Horkheimer (1944), Gadamer (1960), Debord (1967), muestra el colapso del proyecto de progreso moderno. Se hace necesario tomar distancia crítica, la arquitectura desde la trastienda asume los proyectos y obras de equipamiento, infraestructura y paisaje que acompañan al nuevo marco político y económico europeo como una oportunidad para re-definir tanto las herramientas de proyecto como el rol la profesión.

El proyecto se instrumenta a través de la determinación espacial de un recinto, de la organización pautada de éste y el despliegue en continuidad del espacio en sección, y un desarrollo técnico y material que elude todo lenguaje. El uso de dichas herramientas está guiado por una ideología y por la construcción de un sentido (Ricoeur), ahora ni universal ni transcendente, sino contingente, que desde la observación y experimentación práctica reformula tanto los conceptos como las herramientas, en una actitud que se propone recuperar el vínculo ético y político para la arquitectura, y desplazar en el cambio de siglo, las citadas lógicas científicas, lingüísticas y autónomas que habían predominado.

Se sostienen y se actualizan la predisposición hacia una cultura sobre lo ecológico que se evidencia desde la segunda mitad del siglo XX, sobre las relaciones políticas del sujeto como

² Baudrillard, J. 2005, Cultura y Simulacro, Barcelona: Ed. Kairos.(editado originalmente en 1978) y Badiou, A., 2016,En busca de lo Real Perdido, Madrid: Amorrutu. .(editado originalmente en 1915)

productor del espacio, y hacia una cultura del pragmatismo, que subraya el valor de la técnica como recurso que hace evolucionar al proyecto a través de la experimentación práctica. La identificación de estas pre-disposiciones permiten en última década del siglo XX recuperar e interpretar obras de referencia de H. Meyer, Mies van der Rohe, M. Bill, los Smithson, C. Price, y el Independent Group, una “otra” tradición moderna centroeuropea que recorre la arquitectura de J. Prouvé, H. Bienefeld, G. Böhm, R. Schwarz y E. Steffann, así como las trayectorias tardo-modernas de Corrales y Molezún, y De la Sota como referencia.

El proyecto de arquitectura como disposición sería el espacio donde ambas lógicas, la técnica y la humanística, se pudieran hacer posibles. La disposición en cuanto a acción y a efecto de disponer, significa un modo de hacer y las implicaciones que de ello se deriva. Designa asimismo una aptitud, voluntad y soltura para resolver un asunto, y una situación, tanto preparada para compartir como convocando a la implicación.

Es posible reconocer en los proyectos y obras de arquitectura esta aptitud y situación con que se ha caracterizado un modo de proyectar y el espacio que genera, esto es, tanto la *acción* como el *efecto* de disponer.

Como hemos resumido, a finales de los ochenta el *Pabellón An der Traisen* (A. Krischanitz, 1988), una obra inicialmente temporal que es soporte de la exposición de los proyectos arquitectónicos y urbanos para la nueva capital de Baja Austria (St. Pölten), permite detectar el posible punto de inflexión que está viviendo el proyecto de arquitectura en el arranque de la última década del siglo XX. La exposición que contiene, muestra las implicaciones culturales, políticas y económicas para la capital, que es *collage* de arquitecturas referenciadas significativas de la historia europea. El pabellón fue proyectado alegóricamente tanto como vitrina—un paralelepípedo de tres plantas con la exposición—y como *Tholos* o templo de debate—un cilindro en triple altura, vacío— se presenta dispuesto a mostrar y convocar a la arquitectura y al debate. La construcción económica, de estructura sencilla y ligera, *low-tech*, con materiales estándar industrializados, ensamblados que producen un efecto iridiscente como se muestra en fotografías de M. Spiluttini. Es la imagen de una cultura que está cambiando, que se presenta turbia y a la vez nacarada, entre brillos y sombras, y cuyo contorno delimitado convoca al visitante y espectador a recorrer esta experiencia. Se trata de una arquitectura que, como disposición, traza un recinto donde se pautan y se secuencian espacios llenos de contenido cuya experiencia interpela al visitante a pensar su ciudad. El proyecto del pabellón da la respuesta técnica, sencilla y sugerente, a la exhibición e implicación, aspectos que difícilmente se habían reunido en la cultura coetánea.

Este modo de hacer, donde la materialidad construye la envolvente o recinto, donde las formas son sencillas, donde la sección articula distintos espacios, se muestra en distintas obras a finales de los ochenta y principio de los noventa y se puede ver en otros pabellones experimentales (Viena, Frankfurt, Nuremberg, Dokumenta), y en proyectos de algunas casas (Casa Tavole 1988 y Frei Fotograf Studio, 1982, Herzog & De Meuron; Teehaus, 2000, M. Loebermann).

Como la investigación traslada, la arquitectura está mostrando herramientas de proyecto que asumen las contingencias y re-enuncia un campo de trabajo para la profesión. Estas herramientas desplazan la retórica discursiva de la forma, donde composición, distribución y función, pero también deconstrucción y disolución, argumentan determinaciones e indeterminaciones espaciales que pasan de la representación a materializarse en obras construidas. Estas técnicas de proyecto,

desplazan la necesidad de resolver con grandes afirmaciones las contradicciones que se están produciendo entre el diseño urbano y los cambios económicos, territoriales e infraestructurales que avanzan en Europa, en favor de reconocer y re-enunciar el paisaje y la ciudad que ha dejado tras de sí el llamado progreso y desarrollo hasta los setenta, paradigma que se sostiene avanzado ya el siglo XXI.

El desarrollo de proyectos institucionales permite a una significativa generación de arquitectos acceder por concurso al proyecto de equipamientos e infraestructuras, programas que están también reformulándose e hibridándose desde la propia sociedad. Junto a algunas viviendas y proyectos privados, son concursos para centros de enseñanza, plantas de reciclaje y estaciones de depuración de aguas de Ábalos & Herreros; el Kindergarten de Morger & Dengelo; la Facultad de Ciencias y Artes y de Arquitectura Grenoble de Lacaton & Vassal y el Palacio de Justicia en Burdeos de Hondelatte, la Escuela de Artes decorativas de Finn Geipel; los proyectos de centro cultural, de viviendas, de departamentos universitario, estación y aeropuerto de Riegler Riewe. En los arquitectos citados, es reconocible este modo de hacer en proyectos y concursos de pequeños teatros, supermercados, bibliotecas y equipamiento de carácter medio que están lejos de medirse con las obras que coetáneamente se están concursando, desde la Très Grande Bibliotheque de Paris y las de Jussieu, los edificios de Postdamer Platz, L'Ille en Barcelona, o las infraestructuras de la ciudad de Lille, pero que están asimismo construyendo ciudad desde una escala menor. Entre ellos, es posible esbozar una serie de comunes en el modo de proyectar que tienen consecuencias inmediatas en lo urbano, en la cultura que se está produciendo y en la conformación de un sujeto para el que se están disponiendo aquellos espacios.

La tesis sostenida constata que el proyecto de arquitectura en las condiciones propias del cambio de siglo es la herramienta a través de la cual una generación de arquitectas y arquitectos tempranamente ensayan un modo de observar y re-enunciar los asuntos de los que también se ocupa la arquitectura, que supone un punto de inflexión, no tanto en la técnica o lógica de proyecto, sino en las adaptaciones y las implicaciones que suponen para lo urbano, lo cultural y lo subjetivo. Caracterizar esas prácticas a través de proyectos en dicho periodo, implica reconocer que dicha actitud deviene en obra construida, sobre las que a pesar de su proximidad en el tiempo, es posible hacer balance.

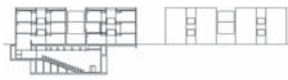
Habiéndose enfocado la investigación en las herramientas de proyecto, para caracterizarlas como disposición en el contexto temporal y geográfico estudiado, de forma conceptual, operativa y transmisible en la docencia y desarrollo de técnicas de proyecto, sería posible continuar documentando de los casos estudiados implicaciones objetivables en lo económico y lo técnico, y generar una comparación específica de estas obras, para encontrar puntos en común y divergencias que perfilen nuevos temas de discusión.

Así mismo, el seguimiento de la evolución de este modo de hacer caracterizado inicialmente en los noventa, permitiría cuestionar y discutir los presupuestos de partida, reconocer el cambio y evolución de las pre-disposiciones -culturales, ideológicas, políticas - que inciden sobre el proyecto tras la primera década del siglo XXI. La revolución digital como herramienta de proyecto y medio de comunicación que ha acompañado las dos décadas a estudio hace pertinente un estudio específico sobre su incidencia en la observación, re-enunciación e instrumentación de procesos en los que la arquitectura se involucra y propone espacialmente.

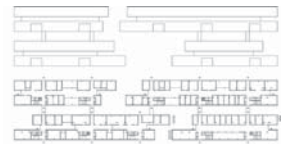
Un próximo desarrollo de la investigación estaría enfocado en contrastar y caracterizar la herramienta “proyecto” en el mismo periodo, en casos y regiones culturales donde la arquitectura asume condiciones disciplinares y profesionales singulares, donde, desde la idiosincrasia local y global inevitables, el proyecto como disposición establece una distancia crítica respecto a la inercia de la disciplina, de los modos de producción de ciudad, de cultura y de sujeto, y hace operativa, sensible e ingeniosa una arquitectura que propone, con una materialidad inmediata y una espacialidad distendida, una forma de vida no exenta de riesgos y contradicciones. El itinerario discutiría proyectos coetáneos en Bélgica, Alemania y Suiza, así como en las regiones más al Este de Europa, Chequia, Eslovaquia, Croacia, no necesariamente buscando validar este modo de hacer, sino aproximándose a qué técnicas de proyecto se ensayan en esas obras y en esos contextos.

Como se ha esbozado antes, difícilmente es extrapolable la arquitectura como disposición caracterizada en las dos décadas y en la trastienda europea, pero la tesis ilustra cómo cada tiempo redefine las herramientas propias de observación, diseño, construcción y uso, y el proyecto de arquitectura es el modo de articularlo.

Los tres videos filmados en tres de las obras proyectadas y construidas en el cambio de siglo, la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez, la Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz y la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes, resumen e ilustran las implicaciones de una arquitectura entendida como disposición.



Riegler Riewe, 1994, Sección transversal IETUG.



rr_tug_pln_level0_1000.jpg

Riegler Riewe, 1994, Planta baja IETUG.
Riegler Riewe, IETUG Fotograma video 2016.



RECINTO URBANO

VIDEO 1: *En los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz un ciclista pedalea por uno de los espacios calle delimitado por fachadas de hormigón gris en la que se abren huecos con acristalados en el mismo plano, sobre los que se refleja la fachada opuesta. Se asoman huecos y terrazas, un tubular azul serpentea y pasarelas en altura cruzan de una pieza a otra. Bajo ellos pasa el ciclista y desaparece girando al fondo; dos profesores conversan en uno de los espacios semi-exteiores sobre la calle, apagan el cigarro y vuelven al interior; unos niños se columpian en esta pasarela; y un estudiante pega un cartel en un panel de la calle interior cubierta sobre la que balcanean algunas macetas y carteles.*

Los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz son proyectados como disposición de un recinto. El proyecto dispone una serie de piezas en una relación de cohesión que genera conceptualmente un contorno que ocupa toda la superficie de parcela disponible. Si el concurso demandaba un único edificio y un desarrollo previsiblemente en altura, la repuesta de Riegler Riewe es contundente: dieciséis piezas separadas por espacios calle, conectados por pasos y plazas, interiores y exteriores, entre fachadas de hormigón visto y huecos que apenas describe las tres plantas que la conforman. La disposición urbana se hace reconocible en el campus por su borde tenso pero permeable.

La arquitectura como disposición proyecta una lógica interna cuya coherencia, distancias relativas, escalas, recorridos y accesos, acotan una condición de recinto permeable dentro de la ciudad. En este edificio, la secuencia de llenos y vacíos cada seis metros y los recorridos transversales a través de las cuatro piezas finalmente construidas, consolidan una cohesión de espacios que presentan dimensiones similares: se trata de espacios paisaje de escala media, con condiciones ambientales tanto interiores como exteriores, ocupables con una temporalidad fluctuante.

Mirado con atención, este proyecto es una proyección coetánea organizada de la ciudad, donde centro y periferia se equipara, donde el borde se construye cuando desaparece la cohesión pero que no está segregado, donde el espacio construido es isótropo, aparece homogéneo pero presenta numerosas subjetividades, que denotan densidades diferentes de huecos, sin referencias lingüísticas o figurativas, sin determinaciones funcionales o programáticas.

Sin embargo, el espacio contenido en el recinto es en realidad la proyección de la ciudad que se desea, que re-enuncia la ciudad existente, y, trabajando sobre ella, se proyecta *lo urbano* como lugar

de encuentro real - en una previsor a era del encuentro virtual-, en sus espacios, toda su vitalidad se expone. Es condición urbana aquel espacio que muestra un paisaje de miradas cruzadas, huecos, balcones y pasos en distintos niveles.

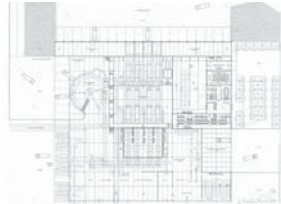
Lo urbano así proyectado se aleja de los determinismos funcionales de décadas anteriores, donde la urbanística segregaba vida, trabajo y ocio. Ahora se conjugan todas las actividades en una organización topológica, donde los espacios son susceptibles de reprogramación, en un marco de acuerdo - *nomos* - entre los individuos, sus equipos y la institución pública que los aloja. No hay disolución del espacio, ni deslimitación, hay un consenso espacial que se proyecta como condición urbana des-jerarquizada, donde la modulación y la yuxtaposición - y no segregación - sitúan al usuario en una escena pública en la que puede desempeñar un papel excepcional, presuntamente a su libre arbitrio, con mayor probabilidad que el que la cultura de su tiempo promueve.

La caracterización urbana muestra con inmediatez todas sus infraestructuras, no oculta el funcionamiento y gestión de las energías ni el soporte material que construye el espacio bruto, que exhibe así su disponibilidad. Los espacios son el resultado de la lógica constructiva que ha optimizado y que entiende la arquitectura como soporte que se presenta tal cual es. Lo urbano se pone a disposición para ser usado y subjetivado por los agentes implicados en el proceso, instituciones, técnicos, usuarios y espectadores. Se ensaya así la condición urbana que contiene dentro de este edificio escenas que remiten a la vida cotidiana, que se gesta individual o colectivamente, y que retrataban Jeff Wall o Thomas Demand, en fotografías, donde la arquitectura es un telón de fondo.

Es la condición de recinto, junto a la de la articulación de espacios y niveles apreciables en perspectiva, como parte de un nuevo paisaje de materialidad artificial, pero pauta sosegada sencilla y natural, como si de una geometría de la naturaleza se tratara, la que reformula la condición urbana en estas arquitecturas: la propuesta urbana para Pilotengasse de Krischanitz y Herzog & De Meuron, en la ordenación de Abandoibarra de Ábalos & Herreros, en las disposiciones del barrio en Dublín de Lacaton & Vassal. Asimismo, esta condición urbana que como "urbanismo interior" se dispone, como se propone en la Escuela de Arquitectura en Compiègne de J. Hondelatte, la Escuela de Artes y Ciencias de F. Geipel, o la de Ciencias Sociales de Lacaton & Vassal, y también las propuestas para el centro de estudiantes de Graz, las instalaciones en el aeropuerto de Graz y en la Estación Ferroviaria de Innsbruck y el Museo Histórico en Varsovia de Riegler Riewe, así como en la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes y la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

La conjunción de pauta constructiva y estructural -articulación de espacios y escala- deposita en todas las estrategias del proyecto la confianza para que se pueda entender como propuesta de lo urbano. El proyecto de los Institutos de Información y Electrotecnia va consolidando lo urbano como un dinámico barrio en continua mudanza. El telón de fondo, el espacio público, se personaliza por grupos, deja de ser anónimo para ser de todos. Estudiantes, profesores y personal administrativo colonizan con sus enseres algunos espacios con la cadencia diaria del uso y temporalidades estacionales.

Este espacio asume asimismo algunos riesgos, se muestra inevitablemente vulnerable en el avance en virtualidad de las relaciones en apenas una década. Los encuentros son breves, los espacios son menos de estancia y más de tránsito, la información circula en otros cauces, la exposición subjetiva y la subjetivación se desliga de la realidad para individualizarse como historias propias que transcurren sin la demanda de lugares comunes.



Ábalos & Herreros, 2000, Planta PRRUV.



Ábalos & Herreros, 2000, Secciones PRRUV.
Ábalos & Herreros, PRRUV Fotograma 2 video.



MATERIA, IMAGEN Y CULTURA.

VIDEO 2: *En la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez desde un interior de luz difusa se advierte movimiento de vehículos en el exterior, desde la distancia y la altura, resulta más próxima la cubierta de ese patio de operaciones. La luz de lucernarios y paneles de policarbonato matiza todos los colores y las sobras, de forma que realmente sólo se advierte el movimiento. Cintas transportadoras y tondos circulares hacen rotar y decantarse objetos que han sido diseñados, consumidos y desechados, para su reciclado. Un par de operarios agilizan el movimiento y sortean piezas singulares. En el patio y en cubierta se visita un paisaje artificial que desvela la naturaleza de ese territorio transformado.*

La Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos está proyectada como disposición de una lógica material y técnica que exhibe la cultura de producción, consumo y obsolescencia que caracteriza el cambio de siglo. Este proyecto asume la construcción de un paisaje de materia en transformación y movimiento, un parque que es un vertedero en desgaseificación y donde se instalan las naves de reciclaje. Ofrece un paisaje que informa e interpela al espectador convocado a interpretar dicha cultura, la dualidad que describe G. Bataille en *les abattoirs* - término que antecede a *architecture* en su *Dictionnaire Critique* y que recoge casi cinco décadas después R. Krauss en *Lo Informe (1997)*. Son reconocibles en las prácticas artísticas aporías aún por explorar: ritos y costumbres que unen lo metafísico y lo racional, lo excepcional y vulgar, la homogeneidad y la entropía (Smithson), el soporte y el proceso (Pollock), o el espacio desalojado y contenido entorno a un objeto cotidiano (Nauman).

La arquitectura como disposición proyecta una forma de integración y proyección de la técnica en la sociedad, y se sabe aportando con ello una forma de cultura. La técnica como conjunto de saberes materiales, sus aplicaciones y procesos, convergen con estructuras productivas e ideológicas. En esta convergencia se genera espacio, en un proceso de interacción de agentes y materiales que se reconoce como *práctica*, y es un *modo de hacer*, ágil, en equipo, no doctrinario ni categórico, más experimental, pragmático, abierto y específico, el que se propone ingrese en la cultura arquitectónica de fin de siglo. Esta arquitectura asume y reinterpreta la cultura de su tiempo, presumiéndose capaz de evitar prejuicios ideologizados. Aunque insistentemente la cultura se presenta como posmoderna, fragmentaria, que ha eliminado dualidades y profundidades, dirigida por un patrón cultural de la sociedad de consumo y envuelta en los medios de comunicación, la arquitectura desde la trastienda propone situarse en el borde de este patrón. Pone en práctica una forma trabajo operativa y pragmática, y asume sus contradicciones como riesgos que pueden desarrollar, desde la posibilidad

de re-enunciar sus márgenes, experiencias materiales y espaciales, que re-enuncia el paisaje, lo público y los espacios de encuentro.

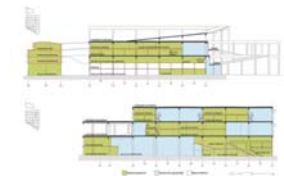
En la Planta de Reciclaje de Valdemingómez, la arquitectura muestra esta razón técnica que se expresa en una construcción con sistemas y materiales, cuyo proceso, inmediatez y forma de ensamblaje quedan expuestos como imagen. La imagen se construye desde la materialidad artificial, industrializada, estandarizada, de los elementos que se ensamblan para el proyecto, imagen que retrata, se construye, como muestran las fotografías de Manolo Laguillo de la periferia de distintas ciudades y las de Luis Asín de la Planta de Reciclaje durante su construcción.

La puesta en valor del argumento técnico y material en la cultura arquitectónica implica por un lado, el reconocimiento del ingenio singular que se estudia de obras modernas y tardo-modernas como antecedentes. Se re-leen sin connotaciones ideológicas, revisando la aportación que ha supuesto el ensayo doméstico y experimental de la alta tecnología -industrial y militar - de los cincuenta, o la evolución del tipologías en altura, hibridaciones y programas de oficinas, que ensayan el aumento de crujiás y fondos edificadas. Por otro, supone la oportunidad de revisar la segregación de espacios y técnicas que dividían estructuras de envolventes, de instalaciones, y proponer otras espacialidades continuas, escenario y paisaje cotidiano que queda dispuesto.

Es la condición técnica y material, que construye una *imagen que comunica* y que se desvela como presencia paisajística reconocible en un marco urbano, la que proyecta como *cultura* a estas arquitecturas para el cambio de siglo. Es así en pequeños proyectos que hemos subrayado en la tradición centroeuropea (Suiza, Austria y Alemania) y podemos ver en obras referidas como en el Pabellón *An der Traisen* (Krischanitz, 1988), equipamientos como los Kindergarten (Morger & Dengelo, 1998, y Burkhalter & Sumi, 1994), Haus Kern (Baumchlager & Eberle, 1996) Ostarrichi Center (Beneder, 1996) o el Kölner Bret (Kniess & Brandhuber, 2000), y en las texturas del Neue Welt Schule (Krischanitz, 1994), los ILETUG (Riegler Riewe, 1999) o de las galerías Congiunta (Markli, 1992) y Goetz (Herzog & De Meuron, 1992).

Asimismo se reconocen en la tradición de lo vernáculo-industrial tardo-moderna española, ensayos con materiales sencillos y cotidianos en obras como la Sala Municipal de Colmenarejo (1999), en Estudio Gordillo (2002) y en Gimnasio en El Retiro (2003) de Ábalos & Herreros. También es reconocible en la práctica *low-tech* francesa, que vemos en Casas Latapie (1993), CapFerret (1998) de Lacaton & Vassal, y como modo de construcción de equipamientos de mayor escala, en las Escuelas de Magistratura (Hondelatte, 1990) y la de Arquitectura de Grenoble (Hondelatte, Lacaton, Vassal, 1997), la Escuela de Artes Decorativas (Geipel, 1994) y como lógica técnica y material de carácter infraestructural en la Escuela de Arquitectura de Nantes (Lacaton & Vassal, 2009).

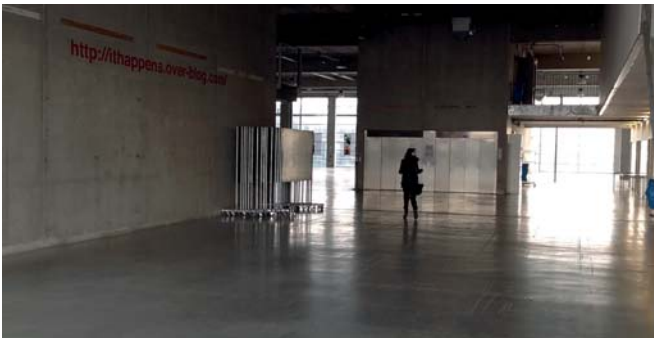
En este marco cabe señalar algunas precauciones: el desplazamiento de la técnica y del proceso, en tanto a modo de hacer y por la imagen que resulta de ello, conlleva la sustitución de la realidad material y constructiva por su simulacro y consumo. La imagen se desliga del proceso, que argumentado como operativo, económico, desligado del lenguaje o significados, deviene en una estética, que se suma a la cultura coetánea que *estetiza* todas las formas de vida. La arquitectura como disposición sostiene la técnica como un argumento del proyecto, cuya materialidad presupone una coherencia y optimización de la construcción del momento, no desde la sofisticación sino desde la simplificación y sencillez, que difiere - controvertidamente podemos decir-, con la cultura de consumo coetánea.



Lacaton & Vassal, 2009, Secciones ENSAN.



Lacaton & Vassal, 2009, Plantas ENSAN. Lacaton & Vassal, ENSAN Fotograma 2 Video.



ORGANIZACIÓN PAUTA Y SECCIÓN, SUJETO

VIDEO 3: *En la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes dos estudiantes de arquitectura juegan al bádminton en la planta principal del edificio, la antesala de la biblioteca, lugar de paso puentea hacia el área de investigación y departamentos. Sobre ella se asoma una entreplanta como sala de lectura que aprovecha los cinco metros de altura y más de cien metros cuadrados diáfanos que disponen este espacio como un tránsito a ocupar temporalmente con mobiliario, prototipos, maquetas o zonas de juego. La envolvente homogénea de paños de policarbonato ondulado, traslucen un exterior borroso y agrisado. El ambiente atemperado permite a estudiantes, docentes y personal administrativo pasear, reunirse o formarse en cualquier tiempo, estación, en cualquier lugar.*

La Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes está proyectada como disposición de una organización programática y estructural que pauta la articulación de sus espacios de tránsito y docencia. Diferentes niveles extienden la ciudad hacia el interior, que incorpora consigo un soporte infraestructural de factura industrial donde es posible aparcar vehículos, celebrar una obra de teatro, impartir una clase o jugar al bádminton. Los espacios ocupan el interior, bien densificando la sección, bien delimitando áreas con particiones ligeras, siguiendo la pauta que pragmáticamente se ha definido como estructura.

La obra cuestiona los paradigmas aún vigentes, como la determinación forma-función, que desplaza para proponer espacios sin forma ni uso definido, programable y reconfigurable, al igual que con una respuesta pragmática material y económica busca obtener el máximo espacio, frente a una optimización -disminución - de la superficie, y cuestionar el cumplimiento de parámetros ambientales y energéticos, relativizando el estándar y ampliando los extremos de confort.

El proyecto se contiene en una situación de borde, entre la controvertida confluencia de organización y de arbitrio, entre control y libre albedrío, y entre separación y articulación. Se proyecta arquitectura desde un paradigma de sujeto que se está haciendo explícito en el debate sociológico de las últimas décadas del siglo XX, un sujeto -individual y colectivo - que entiende la construcción del espacio como una construcción social, donde la apropiación y transformación del mismo construye su propia identidad, frente a formas de control predeterminadas.

En los proyectos señalados se señala una pre-disposición que no asume esta consciencia 'política' de la construcción inmediata del espacio, y se desplaza esta misión política o estrategia trazada hacia

la arquitectura que tan sólo propone un soporte donde la acción del experimentador no secunda propósitos predeterminados, ni cumplimenta un programa ni sigue unas pautas de comportamiento presupuestas. Se reconoce un lógica organizativa así, que pauta y no determina el programa y forma del espacio en el prototipo residencial de casa Mora (2000) de Ábalos & Herreros y su aplicación en el Centro Cultural de Azuqueca de Henares (2011) de Ábalos & Sentkiewicz y de vivienda para la IBA Berlin (1998) y Strassgang en Graz (1994) de Riegler Riewe y en las viviendas de Mulhouse (2005) de Lacaton & Vassal. Son los espacios cotidianos de intenso tránsito y ligados a las infraestructuras, como aseguraba O. Kapfinger sobre las estaciones del metro de Viena de Otto Wagner, donde ensayan ágiles innovaciones técnicas y tipológicas, como también se proponen los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz (1999), en el Centro Universitario (1991) y el Museo Histórico de Varsovia (2009) de Riegler Riewe, y en los citados equipamiento escolares y universitarios, así como las citadas infraestructuras urbanas.

Entendido como proceso, el proyecto contempla e implica a diferentes agentes -usuarios, técnicos e instituciones - como argumento, no tanto con trascendencia ética y positivista que buscaba el progreso moderno o la sistematización cientifista tardo moderna, sino como forma operativa y eficaz que reconozca la técnica y la cultura estándar que se adapta al medio local en el que se inscribe.

La articulación de espacios paisaje en sección, construye el argumento de proyecto en la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez (1999) o el *Learning Centre* de Lausanne (Ábalos & Herreros, 2004), el *Palais de Tokio* (Lacaton & Vassal, 2001-2012), proyectos donde la pauta establece una disposición de espacios que, seriados o yuxtapuestos, no presentan jerarquías y despliegan en distintos niveles las áreas de tránsito y estancia a la vez.

El proyecto como disposición implica proponer y no determinar, la subjetivación del espacio. Se presenta como la posibilidad del libre movimiento y desarrollo del sujeto, que reconoce una pauta común de comportamiento, negociable y abierta, que le permite ocupar el espacio de forma experimental, individual o colectivamente. Se sitúa en el espacio como productor, pero también como producto, un sujeto individual, flexible, en tránsito, expuesto. Se trata de ese sujeto *contradictorio* que describen Deleuze y Guattari porque se proyecta, a la vez, como usuario y creador del espacio, y cuyo “riesgo” es “estar dispuesto a asumir distintos riesgos”: no siempre el sujeto, tanto como individuo ni como colectivo, asume conformar el espacio, y depende de la institución que le da soporte, que salvaguarda la libre formación, creación y disposición tanto individual como colectiva.

La construcción del espacio, como se propone desde la arquitectura como disposición no trasciende a implicaciones políticas más allá de entender ésta como el proceso de toma de decisiones entre conjunto de individuos (*politics*) y no asumir que existe con anterioridad un determinado sistema o conjunto de principios que guían las decisiones (*policy*). El proyecto propone desdibujar determinaciones entre lo público y lo privado, y es, como señalaba Arendt, en la esfera pública donde se propone que se tomen las decisiones. Las obras citadas, salvo las casas, son concursos institucionales, que premian la construcción de un espacio levemente pautado pero que no compromete las relaciones entre sujetos, sino que apuesta por experimentar posibles espacios de relación, de creación y recreación, con características materiales y espaciales que generan una imagen propia, que representen pero también proyecten para el cambiante sujeto del cambio de siglo.

6. EPILOGUE AND CONCLUSIONS

Ever since the beginning of the 1990s and in non-central areas of Europe it is possible to identify a series of architectural practices the development of which represents an infection point in the ways the city, culture and the subject are observed, formulated, designed and built.

This architecture, which we have termed *architecture as disposition* is part of the cultural logic of late capitalism as described by Fredric Jameson, and it confronts the critical distance regressions that Adorno’s describes, with the use of notions such as pragmatism, as it was formulated by John Dewey and Richard Rorty, the culture of political ecology, as described by Michel Serres and Bruno Latour, and with the reevaluation of practices as Gilles Deleuze and Félix Guattari insisted upon.

It is an approach that, at a cross roads for architecture at the turn of the century and as the critics Jürgen Habermas, Ulrich Beck, Bruno Zevi, Pier Luigi Nicolini and Bernardo Secchi have all pointed out, values material practices with a pragmatic attitude and that pay close attention to the everyday. Considering the architectural practice as a process that prolongs itself in time, it is strongly linked to the contingencies it detects, which it observes, describes, re-formulates and lays out as a material and spatial disposition.

This work has characterized the concepts that define architecture as disposition, as well as the design techniques and tools that they share. Enclosure, guideline, section and materiality unfold as open design logics, notions which are not prescribed but *disposed of* and that incorporate, in each case and in a specific manner, other disciplines and agents. The architectural project is not a sufficient condition; it does not guarantee a predetermined result or final image. The configuration of architecture will depend on the critical abilities and the skills of the professional architect working within each contingency as yet another agent among those called to participate in the processes of designing, building and using.

On the one hand, the short time frame of study makes it difficult to assess the implications that this way of working will have on contemporary architecture, and which aspects of design will transcend their own time and production, change or evolve. On the other hand, the strong ties between these conditions and their present, makes any aspiration to apply or reproduce these techniques to other concepts and time frames, questionable at least. If anything can transcend, it is the attitude of “disposition” that which, critically and with a high level of commitment, searches for the tools and techniques that allow describing and designing according to the realities of each place and time.

We have been able to confirm how it is possible to recognize, among different works built in the peripheries of Europe at the turn of the century, an inflection point in the architectural project, as it became understood as a technique through which to constantly observe and interpret the context, specify work guidelines and involve the agents in the identified processes. As this thesis maintains, architecture can hardly instruct a way of practicing, each time period takes its own resolve and experiments, within the framework of observation and technical reflection available. A design approach is time specific, and it is equipped with past knowledge in order to generate the framework for the city, the culture and the subject that is yet to come.

This conclusion is put forward in the face of a diagnosis that points toward a process by which architectural design has become dysfunctional, when, as a tool, it is over deterministic, discursive and autonomous. In this sense, the architectural project as disposition involves a reorganization

around a unique epistemological framework, based on early, twentieth century, pragmatic thinking of the beginning of the century, as well as ecological culture and a technical, infrastructural logic.

At a time of prodigious expansion of the architectural discourse, critical and historical arguments by Tafuri and Rossi regarding the autonomy of the discipline coexisted with the forceful syntactic and formal rhetoric of architects such as Eisenman, Tschumi, Moneo, and Solà-Morales, among others, who, experimented through design and built works, with the continuity of the post-modern narrative in the context of 1990s in Europe. Rem Koolhaas's pragmatic realism pointed towards the reformulation of the contemporary context changing its epistemology—*generic city, trash space, bigness, loop*. By means of the architectural project, he instrumentalized architecture, spatially and programmatically, and he used those concepts as tools with which to design the city and assess a hegemonic and global culture that was, and still is the showcase of architecture.

Parallel to this forceful discourse, but also influenced by it, a generation of architects that began their professional practice in the 1980s, identified the contradictions that this architecture produced, both a large and at a small scale, when the contemporary attributes of a place are ignored, its contingencies are not necessarily global and an autonomous discourse is applied that is hard to adjust to users through time—a time that extends before design and after construction.

The alliance between the public administration and private financial institutions intensified urban growth and the development of transportation infrastructures in an economically united Europe. At the same time, architecture, as part of a cultural industry, was called to renew heritage assets and participate in the production of new, physical spaces for its consumption. This context will provide an opportunity for the aforementioned generation to “install the lights and turn them on.”

The architectural design as disposition at the service of institutions, even within the framework of the alliances we have mentioned, sets out to alter the established order and inertias. As J. Herzog said when he compared the work of G. Richter Acht Grau (2002) and architecture “a space so exemplary, so ideal that requires a paradoxical architecture that combines openness and determination. Only in this way can gray mirrors unfold their potential and, more importantly, only so the viewer can take advantage of the open character of the work for their own perception”¹.

The spatial experience of space as disposition is experimented in exhibitions, a format that allows showing the creative and construction process behind an architectural design, with the use of documents and materials, a way of communicating design that enables the viewer of these installations to interpret and complete the narrative.

When the term disposition, applied to design, appears in classical treatises—regarding both theoretical and practical considerations that are applied according to customs or the everyday aspects of social and family structures—it disappears or becomes part of other concepts such as *decorum, strategy, composition or diagram*, all of which, once again, separate technique, materiality and spatiality from program or the prolonged action of users through time.

¹ Herzog, J. & De Meuron, P. de, 2016. Op. cit. p.85.

Disposition strives to reunite these issues, which the twentieth century separated and that Raphael portrayed in his painting *Scuola di Atene* (1512). In it, Plato points to the heavens, the ideal that organizes nature, one that is not always intelligible for humans but that, nevertheless, the positivist and scientific development of the twentieth century thought it could govern. In the meantime, Aristotle, with his hand extended towards the earthly, assumes an everyday world arbitrated by ethics, human subjectivity and its creative force, aspects that the twentieth century developed, more as a simulacrum and in appearance², than as something truly accessible to all.

The consolidation of a permanent state of crisis, an excuse that makes it hard for alternative orders to arise, is a consubstantial part of culture, and as such, of architecture. To the feeling that the fatal destiny of architecture is to substitute rationality by making all resources available and thus turning into something plausible what was once considered unthinkable, we must add, as Pep Llinás has pointed out, that this spectacle leaves people indifferent, and that only the architecture that is unattached to an alleged, high-profile effectiveness, is capable of providing a framework for everyday creativity.

At the turn of the century, the notion shared by U. Beck, S. Lash and A. Giddens that modernism was an extreme and radical approach to manage this state of crisis, was recovered and, in this context, it is understood that it can be thoughtfully assumed and put into practice. This is why we have gathered practices as case studies around a framework that we present as a cultural map of architecture as disposition.

Following the itinerary by which design is understood as a tool, we have confirmed how the architecture that is based on the paradigms of the scientific and technical civilization, the society of spectacle and consumer culture, as Adorno and Horkheimer (1944), Gadamer (1960) and Debord (1967) all denounced, reveals the collapse of the modernist idea of progress. A critical distance needs to be established, and the architecture practiced in the back stage produces the design and construction of facilities, infrastructures and landscapes that, hand in hand with Europe's newly created political and economic framework, are opportunities to re-define both the tools of design

Design is instrumentalized through the spatial determination of an enclosure, its organization along certain guidelines and the continuous display of space along its section, as well as a technological and material development that eludes the notion of language. The use of these tools is guided by an ideology and by the construction of a sense (Ricoeur) that is now neither universal nor transcendental, but by an approach that is contingent, which, through observation and practical experimentation, reformulates both the concepts and the tools with an attitude that strives to recover ethical and political traits for architecture, displacing, at the turn of the century, the aforementioned scientific, linguistic and autonomous logics that, up until then, had prevailed.

A series of predispositions towards a culture of ecology that arose during the second half of the twentieth century are sustained and updated, based on the political relationship of the subject as the producer of space and a pragmatic culture that highlights the value of technique as a resource that makes design evolve through practical experimentation. The identification of these

² Baudrillard, J. 2005, *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Ed. Kairos. (original edition 1978) and Badiou, A., 2016, *En busca de lo Real Perdido*, Madrid: Amorrutu. (original edition 2015)

predispositions can be seen in the way, during the last decade of the twentieth century, seminal works by H. Meyer, Mies van der Rohe, M. Bill, the Smithsons, C. Price, and the Independent Group are recovered and interpreted, along with an “other” modernist, Central European traditions, such as the architecture of J. Prouvé, H. Bienefeld, G. Böhm, R. Schwarz and E. Steffann, as well as the late-modern careers of Corrales and Molezún and De la Sota.

The architectural project as disposition would be the space in which both the technical and humanist logics can be made possible. Disposition as action and the effect of disposing of, means a way of proceeding and the implications derived from it. Likewise, it also speaks of an aptitude, a wish and a confidence with which to solve an issue and a situation, willing to share the process and calling to participate in it.

We have been able to identify this aptitude that characterizes a way of designing and the space that it generates in a series of architectural designs and works, that is, both the action and effect of disposing of.

As we have summarized, towards the end of the 1980s, the *An der Traisen Pavilion* (A. Krischanitz, 1988-1998), an initially temporary work that served as the backdrop for the exhibition of the urban and architectural designs for St. Pölten, the new capital of Lower Austria, revealed a possible inflection point for the architectural project at the beginning of the last decade of the twentieth century. The exhibition it accommodated displayed the cultural, political and economic implications of the new capital, a collage of meaningful architectures that made reference to European history. The pavilion was allegorically designed both as a showcase—a three-storied parallelepiped containing the exhibition—and as a *tholos* or a temple for debate—with a triple-height, empty, interior space—disposed to show architecture and to call to debate. Its low-cost construction, with its simple, light, low-tech structure, product of the assembly of standardized industrial materials, produced an iridescent effect, as M Spiluttini’s photographs show. It portrayed the image of a changing culture, one that is both blurry and nacreous, among brightness and shadows, the delimited contours of which invite the visitor and viewer to travel through this experience. It is an architecture that, as a disposition, lays out an enclosure where spaces full of content were sequenced, an experience that made visitors think about the city. The pavilion design was a simple, intriguing and technical response to the need to both display and produce involvement, aspects that had hardly been addressed together before.

This approach, in which materiality constructs both the skin of the building and an enclosure, where forms are simple and the cross-section articulates different spaces, appears in different works towards the end of the 1980s and beginning of the 1990s, and it can be seen in other experimental pavilions (Vienna, Frankfurt, Nuremberg, Dokumenta), the design of some homes (Casa Tavole 1988 and the Frei Fotograf Studio, 1982, Herzog & De Meuron; Teehaus, 2000, M. Loebermann).

As this research conveys, architecture began to display design tools that assumed contingencies and reevaluated a field of work for the discipline. These tools displaced the discursive rhetoric of form in which composition, distribution and function, but also deconstruction and dissolution, all argued spatial determinations and indeterminations that went from representation to materialize into built works. These design mechanisms also displaced the need to resolve, by means of grand statements, the growing contradictions between urban design and the economic, territorial

and infrastructural changes that were taking place in Europe. They favored recognizing and reevaluation of the landscape and the city inherited by the so-called progress and development that took place until the 1960s, a paradigm that still prevails into the twenty-first century.

The development of institutional projects and the articulation of a system of public competitions allowed a significant generation of architects to design facilities and infrastructures, programs that, at the time, were also in the process of being reformulated and hybridized by society itself. Along with some homes and private commissions, these competitions led to Ábalos & Herreros’s projects for schools, waste recycling and water treatment plants; to Morger & Dengelo’s Kindergarten; to Lacanton & Vassal’s Faculty of Arts and Sciences and School of Architecture in Grenoble; Hondelatte’s Palace of Justice in Bordeaux, Finn Geipel’s School of Decorative Arts, and Riegler Riewe’s cultural center, housing, university departments, station and airport projects. Among the architects we have just mentioned, it is possible to recognize a way of designing projects and competition proposals for small theatres, supermarkets, libraries and mid-sized facilities that are far from other high-profile competitions for buildings that were taking place at the time, such as the Très Grande Bibliothèque and Jussieu projects in Paris, the buildings for Postdamer Platz in Berlin, L’Ille in Barcelona or the infrastructural facilities in Lille, but that nevertheless were creating city at a smaller scale. By analyzing these smaller projects we have been able to outline a series of common factors in the way their design was approached, that have a direct impact on the urban realm, on the culture that is being produced and in the conformation of the subject who will dispose of these spaces.

The thesis we maintain reveals that, the architectural project within the specific context of the turn of the century, is the tool with which a generation of architects experimented, early on, a way of observing and reformulating matters of concern for architecture. The architectural project as a tool had less of an impact on design techniques and logics than it did regarding the urban, cultural and subjective realms, where its implications were more far reaching. To characterize these practices through works of that period, involves acknowledging that said attitude produces built works which, in spite of being finished relatively recently, we can nevertheless still assess.

Having centered this research on design tools, in order to characterize them as dispositions in the geographical context and time frame of study and to describe them in a conceptual, operative and transmissible way both for teaching and for the professional practice, we must continue documenting the objective, economical and technical variables and implications of the case studies, generating a comparative analysis between these works in order to find what they share and where their differences are, thus leading to new topics for discussion.

Likewise, following up on how this approach, initially characterized in the 1990s, has evolved beyond then, would allow us to question and discuss the initial assumptions, recognize the change and evolution of the cultural, ideological and political pre-dispositions that have influenced architectural design after the first decade of the twenty-first century. The digital revolution that, as both a design tool and form of communication, has been a defining trait of the two decades of study, makes it pertinent to carry out a specific study regarding its impact on the observation, reformulation and instrumentalization of the processes in which architecture becomes involved and makes spatial proposals.

A follow-up of this research would focus on contrasting and characterizing the architecture project as a tool within the same time frame in cases and cultural regions where architecture takes on unique disciplinary and professional conditions, where the inevitable local and global idiosyncrasies leads design as a disposition to establish a critical distance regarding the inertias of the discipline, the ways in which the city, culture and the subject are produced and where the architecture that results from it is operative, sensitive and ingenious, with material immediacy and a relaxed spatiality, generating a way of life that is not exempt of risks and contradictions. This itinerary would take us through coetaneous works in Belgium, Germany and Switzerland, as well as in regions Eastern Europe, in the Czech Republic, Slovakia or Croatia. The goal would not be the validation of this design approach, but rather, to get to know what design techniques are experimented with in these works in those contexts.

As we have previously outlined, it is very difficult to extrapolate the architecture as disposition we have characterized in those two decades in the back stage of Europe, but this thesis illustrates how each time period redefines its own tools for observation, design, construction and use and the architectural project is the way by which it is articulated.

The three videos we have filmed in three of the works designed and built at the turn of the century, the Valdemingómez Recycling Plant, the Computing and Electrotechnical Institutes of the University of Graz and the National School of Architecture in Nantes, summarize and illustrate the implications of an architecture understood as disposition.

URBAN ENCOLOSURE

VIDEO 1: At the Computing and Electrotechnical Institutes of the University of Graz, a bicyclist pedals along one of the street spaces delimited by gray, concrete facades with openings with glass panes on the same outer plane which reflect the opposite facade. Other openings and terraces look onto the space, and a blue pipe serpents by while galleries pass between the different buildings. The bicyclist passes under all of this and disappears as he turns; two professors talk in one of the semi-exterior spaces above the street, they put out their cigarettes and return inside. Some children swing from that passageway. And a student sticks a poster on a panel of this covered, inner street above which other pots and posters hang.

The Computing and Electrotechnical Institutes of the University of Graz are designed as a disposition of an enclosure. The project disposes a series of elements into a cohesive relationship that, conceptually, generates a contour that occupies the entire, available surface area of the lot. While the competition guidelines asked for a single, presumably high-rise building, Riegler Riewe's response was forceful: sixteen, independent elements separated by street-like spaces, connected by inner and outer walkways between concrete facades with openings that barely describe the three levels of the structure. The urban disposition of the proposal is recognizable in the campus through its dense but permeable border.

Architecture as disposition designs an internal logic the cohesiveness, relative distances, scales, itineraries and accesses of which, delimit a kind of permeable enclosure within the city. In this building, the sequence of voids of built spaces, placed six meters apart, and the transversal itineraries through the four volumes that ended up being built, highlight cohesion of spaces that convey similar

sizes. These are mid-scale, landscape-like spaces, with inner and outer atmospheric conditions, occupable in a fluctuant and temporary manner.

Looking at it carefully, this work is an organized and coetaneous projection of the city, a place where the center and the periphery are put on the same level, where the border is constructed when there is no cohesion; however, it is not segregated from the rest. Built space is isotropic, it looks homogeneous but it presents multiple subjectivities, such as changes in the densities of the openings. There are no linguistic or figurative references, nor are there neither functional nor programmatic determinations.

However, the space contained in the enclosure is, in reality, the projection of the desired city. By reformulating the existing city and working with it, the urban realm is conceived as a place where real encounters take place throughout its spaces—foreseeing the era of virtual relationships— and where all of its life is showcased. A space has an urban condition when it is a landscape of crossing glances, openings, balconies and passageways at different levels.

The urban traits thus designed distances itself from the functional determinations seen in the previous decades, in which planning segregated life from work and leisure. Now, activities are combined in a topological organization, where spaces are susceptible to reprogramming, in a framework of agreement—nomos— among individuals, their groups and the public institution that accommodates them. Space is not dissolved, nor unlimited, however there is a spatial consensus that is designed as a de-hierarchical urban condition in which the modulation and juxtaposition— and non-segregation—place the user within a public setting where she can play an exceptional part, allegedly free, and with a greater freedom than contemporary culture has to offer.

This urban characterization displays all of its infrastructures with immediacy, it does not hide away how the energy that runs these spaces works and is managed, nor how space itself is built, hence wise exhibiting its availability. Spaces are the result of a construction logic that has optimized architecture, understanding it as a framework that is presented just as it is. The urban space is disposed of in order to be used and subjectified by the agents involved in the process, institutions, professionals, users and viewers. In this way the urban condition is experimented, and within this building, it hosts scenes that recall an everyday life that is produced collectively, pictured in their photographs by Jeff Wall and Thomas Demand, where architecture becomes a backdrop.

The idea of enclosure, along with the articulation of spaces and levels that can be appreciated in perspective, is part of a new landscape the materiality of which is artificial. However, it is also simply, tranquilly and naturally marked, recalling geometry of nature and reformulating the urban condition in these architectures: the urban proposal for Pilotengasse, by Krischanitz and Herzog & de Meuron, the layout of the Abandoibarra development by Ábalos & Herreros, the configuration of the neighborhood in Dublin, by Lacaton & Vassal. Likewise, this urban condition that is disposed of as an "inner urbanism", is also proposed in the Architecture School of Compiègne by J - Hondelatte, the Arts and Sciences School by F - Geipel, or the Social Sciences School by Lacaton & Vassal, as well as the proposals for the student center in Graz, or the airport in that same city, the Innsbruck train station and the Warsaw History Museum by Riegler Riewe, the National School of Architecture in Nantes and the Valdemingómez Recycling Plant.

The conjunction of construction and structural guidelines—the articulation of spaces and scale—entrust the design strategy with the idea that it can be understood as an urban proposal. The project for the Computing and Electrotechnical Institutions of the University of Graz gradually consolidates the notion of urbanity as a dynamic neighborhood that is constantly on the move. The back drops, the public spaces, are personalized according to different groups; they cease to be anonymous and become everybody's. Students, professors and the administrative body colonize some of the spaces with their belongings following the rhythm of everyday use and seasonal aspects.

In the same sense, this space takes certain risks; it is inevitably vulnerable given the advance of virtual relationships in just over a decade. Encounters are brief, the spaces are less places to be in than to transit through, information now travels along other media; subjective exposition and subjectivization are separated from reality and are individualized as their own stories, which are carried out without the need of shared spaces.

MATTER, IMAGE AND CULTURE

VIDEO 2: From within the hazily lit space of the Valdemingómez Recycling Plant, one can sense the movement of vehicles on the outside. From a distance and at a certain height, the roof of that operations room feels closer. The light from the skylights and the polycarbonate skin tinges all colors and shadows, in such a way that only movement can be perceived. Transportation belts and circular tanks rotate and decant objects that have been designed, consumed and discarded in order to be recycled. A couple of workers make things go faster by sorting out the stranger pieces. In the courtyard and from the roof an artificial landscape can be appreciated, revealing the nature of a transformed territory.

The Valdemingómez Recycling Plant has been designed as a disposition of a technical and material logic that showcases the culture of production, consumption and obsolescence that characterized the turn of the century. The entire project assumes the construction of a landscape made of matter that is constantly being transformed and in movement, a park that is a degasification dump within which the recycling facilities are located. It offers a landscape that informs and calls the spectator to interpret said culture, the duality that G. Bataille describes in *les abattoirs*—a term that appears before *architecture* in his *Dictionnaire Critique* and that almost five decades later R. Krauss includes in *L'informe* (1997). There, among artistic practices certain *aporias* that have yet to be explored are pointed out: rites and customs join the metaphysical and the rational, the exceptional and the common, homogeneity and entropy (Smithson), framework and process (Pollok) or the displaced space that has been contained within an everyday object (Nauman).

Architecture as disposition designs a way of integrating and projecting technology in society, and is aware that in doing so it provides a form of culture. Technology as the gathering of material knowledge, its applications and processes, converges in productive and ideological structures. This convergence produces space, in a process by which agents and materials interact which can be recognized as a practice, an agile, non-doctrinal and non-categorical, team-work based, experimental, pragmatic, open and specific way of doing things that could have become part of turn of the century, architectural culture

This architecture takes on and reinterprets the culture of its time, thinking itself capable of avoiding ideologized prejudices. Even though culture is presented insistently as postmodern, fragmentary,

where duality and in-depthness have been eliminated guided by the cultural norm of consumer society immersed in media of all sorts, the architecture produced from the back stage proposed taking a stance on the edges of these standards. It puts into practice an operative and pragmatic approach, and assumes its contradictions as risks that can be taken and looked into, as a possibility of reformulating its boundaries, material experiences and spatialities, reassessing landscape, public and meeting spaces.

At the Valdemingómez Recycling Plant, architecture displays this technical reason, expressed in a construction of systems and materials the process, immediacy and assembly of which is exposed and becomes its image. The image is constructed on the basis of the artificial, industrialized and standardized materiality of its elements, which are all put together for the design. This image is portrayed and constructed, as Manolo Laguillo's photographs of the outskirts of different cities show or those of the Recycling Plant taken by Luis Asín convey.

The valuing of the technical and material ideal in architectural culture involves, on the one hand, recognizing the unique ingenuity that appears in the modernist and late-modernist works that we have pointed out as precedents. They are re-interpreted without ideological connotations, revising what the 1950s, experimental and domestic testing of —both industrial and military— high technology has involved, or the contributions of the evolution of high rise typologies, hybridizations and office programs with the rise in building depths and the multiplications bays. On the other hand, it is a chance to revise the segregation of spaces and techniques that separated the structure of a building from its skin and its installations in order to propose other, continuous spatialities as everyday settings and landscapes to be disposed of. This technical and material condition constructs an image that is communicated and revealed as a presence in the landscape that is recognizable in the urban context, turning these architectures into a culture of the turn of the century. This can be appreciated in small projects that are part of the Central European tradition (Switzerland, Austria and Southern Germany) in works such as the aforementioned *An der Traisen pavilion* (Krischanitz, 1988), two Kindergarten facilities (Morger&Dengelo, 1998, and Burkhalter& Sumi, 1994), Haus Kern (Baumchlager&Eberle, 1996), the Ostarrichi Center (Beneder, 1996) or the Kölner Bret (Kniess&Brandhuber, 2000) and the Congiunta (Markli, 1992) and Goetz (Herzog& De Meuron, 1992) galleries.

Likewise this is also recognizable in the vernacular - industrial tradition of Spanish late-modernism, which experimented with simple and every day materials, as the Sala Municipal de Colmenarejo (1999), the Estudio Godillo (2002) and the sports facilities in El Retiro (2003) by Ábalos & Herreros all show. It can also be seen in low-tech French architecture, such as the Latapie (1993) and Cap Ferret (1998) houses by Lacaton & Vassal, and as a way to approach construction for large scale facilities such as the School of Magistrates (1990) and Architecture (1997) by Hondelatte, the Decorative Arts School (Geipel, 1994) and as the technical an material logic of an industrial nature that Lacaton & Vassal's National School of Architecture in Nantes (2009) reveals.

We must point out some aspects with caution: the displacement of technique and process insofar as a way of producing and the image that it produces, involves the substitution of a material and constructive reality by a simulacrum and its consumption. The image is separated from the process, arguing that it is operative, economical, unrelated to language and meaning and derived from an aesthetic that becomes part of its coetaneous culture and *aestheticizes* all ways of life. Architecture as disposition sustains that technique is the project argument, the materiality of which presupposes

a coherence and optimization of construction, not through sophistication but by means of simplification, which differs—controversially, we could say—from its coetaneous consumer culture.

ORGANIZATION AND SECTION, SUBJECT

VIDEO 3: At the National School of Architecture in Nantes, two architecture students play badminton on the main level of the building, in the hall in front of the library, a transition space that leads to the research and departments area. Above this level, a mezzanine appears a reading room that makes the most out of the five-meter-high space and more than one hundred square meters of open area that creates this transition space, temporarily occupable with furniture, prototypes, models and leisure areas. The homogeneous skin made out of panes of undulated polycarbonate, filter a blurred and gray outer space. This tempered atmosphere allows students, teachers and personnel to stroll, get together and learn at any time, during all seasons, anywhere.

The National School of Architecture has been designed as the disposition of a programmatic and structural organization that marks the articulation of in-transit and teaching spaces. Different levels extend the city into the inside space, which becomes an industrial-like infrastructural framework where cars can be parked, plays can be performed, classes can be taught and badminton can be played. Spaces occupy the interior realm by densifying the section or delimiting areas with light partitions, following the layout that pragmatically has been defined and the guiding structure.

This work questions paradigms that are still in force, such as the form-function determinations, which it displaces to propose spaces without neither a defined form nor a defined use, which can be programmed and re-qualified. In the same way, through its pragmatic material and economic approach it strives to obtain the maximum space, in contrast with the established notion of optimization of surface area. It also questions the need to comply with atmospheric and energetic parameters, playing down the importance of current standards and broadening the levels of comfort.

The project is contained within boundaries, between the controversial confluence of organization and arbitration, control and freedom, separation and articulation. Architecture is designed from the paradigm of the subject, making explicit the sociological debate that took place during the last decades of the twentieth century. A subject—both individual and collective—that understands the construction of space as a social construct, where its appropriation and transformation are inherent parts if its identity, in contrast with predetermined forms of control.

In the works we have highlighted, we have pointed out a predisposition that does not assume the “political” consciousness of the immediacy of the construction of space. It moves towards a political mission or strategy that leads to an architecture that becomes merely a framework where the action of the person who experiences the space does not follow predetermined rules, does not comply with a program or follows a set a behavior guidelines. This organizational logic, one that guides but does not predetermine the program or form of the space, is recognizable in the housing prototype of the Casa Mora (2000) by Ábalos & Herreros and its application in the Cultural Center of Azuqueca de Henares (2011) by Ábalos & Sentkiewicz; the house for the IBA Berlin (1998) and the Strassgang in Graz (1994) by Riegler Riewe, and the Mulhouse housing project (2005) by Lacaton & Vassal. It can also be appreciated in everyday, heavily transit spaces linked to infrastructures, as O. Kapfinger stated when he referred to the Vienna metro stations by Otto Wagner where he experimented with agile typological and technical innovations, along the same line as those proposed in the Computing

and Electrotechnical Institutes of the University of Graz (1999), the University Center (1991) and Warsaw History Museum (2009) by Riegler Riewe, and in the aforementioned school and university facilities as well as infrastructural projects.

The architectural project, understood as a process, contemplates and implicates different agents—users, professionals, institutions—into its argumentation, not with the ethical and positivist transcendentalism that modern progress strived for, nor systematization of late modernism, but as an operative and efficient form that recognizes standard culture and technique and adapts it to the local context in which it is set. The articulation of landscape spaces in cross-section, constructs the project story line in works such as the Valdemingómez Recycling Plant (1999) or the Lausanne Learning Center (2004) by Ábalos & Herreros, and the Palais de Tokio (2001-2012) by Lacaton & Vassal, where a guideline establishes the disposition of spaces which, serialized and juxtaposed, are not hierarchical and unfold at different levels producing transit and rest areas at the same time.

The architectural project as disposition involves proposing, not determining, the subjectivization of space. It presents the subject with the possibility of moving freely and her self-development, recognizing certain common behavioral traits that are open and negotiable, allowing her to occupy space in an experimental manner, be it individually or collectively. She places herself in the space as its producer but also as its product, an individual, flexible, exposed subject in transit. We are referring to that contradictory subject that Deleuze and Guattari described, because, she is conceived both as a user and a creator of space at the same time, whose “risks” is “to assume different risks”. This subject, as an individual or as a collective, not always assumes that she can conform or appropriate space, and she depends on the institution that gives her coverage, that safeguards her evolution, creativity and disposition both individually and collectively.

The construction of space, in the terms that architecture as disposition proposes, does not intend to transcend any political implications beyond those that assume that it is a decision making process carried out by a set of—political—individuals who do not consider the prior existence of a determined system or set of principles that guide their decisions—a policy. The architectural project proposes blurring the determinations that exist between the realms of the public and the private, and it is in the public sphere, as Arendt pointed out, where decisions need to be made. All of the works we have mentioned, except the private homes, resulted from international competitions which valued the construction of spaces that followed guidelines without jeopardizing the relationships between subjects. They are committed to experimenting with alternative spaces for social relationships, creation and recreation, with material and spatial traits that generate a specific image, representing and projecting the changing, turn of the century subject.

ANEXOS

1. OBRAS A ESTUDIO
2. INTERVIEWS
- 3.BIBLIOGRAFÍA
4. GRAPHIC ANNEX OF
RELATED WORKS

A. 1. OBRAS A ESTUDIO

Con el objetivo de encontrar las pautas o técnicas de proyecto comunes y sus implicaciones culturales, se han ido citando aspectos concretos de tres obras significativas entre las coetáneas que se concursaron, proyectaron y construyeron dentro del periodo en el que centramos la investigación. A través de ellas y junto a otras obras, esta investigación explora el proceso de proyecto, proceso de obra y tras el tiempo de uso, el modo de caracterizar algunos elementos de la arquitectura como disposición, con diferentes grados de complejidad y relación: afronta desde el proyecto una clara conciencia de lo urbano, lo cultural, lo político y lo subjetivo. Ejemplifican las genealogías aquí descritas y convergen en ellos las pre – disposiciones señaladas, la enunciación de nuevas categorías en la arquitectura y la posible verificación del proceso de proyecto, en la construcción y como obra en uso.

Los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz de los arquitectos Riegler Riewe (1993 concurso; 1994–1997 proyecto y obra; 2001 uso) se sitúa en un campus universitario dentro de la trama urbana, formado por diversas bandas paralelas ocupadas que forman una ordenación de pequeña escala con plazas individuales donde confluyen calles, senderos y pasos elevados de conexión entre dichas bandas. Una pauta estructural sencilla define el espacio donde las bandas de programa se suceden y entre ellas se sitúan espacios abiertos hacia el exterior. Estos espacios son terrazas en planta primera, cobijo junto a los accesos y aparcá-bicis en planta baja y áreas de “dilatación” de los pasos elevados, y rincones de descanso. La sección transversal muestra la diversidad de espacios que se conforman en continuidad, estableciendo tanto conexiones visuales como recorridos y recodos donde verificar, en esta arquitectura como disposición, la propuesta de condición urbana – y su caracterización pública –, así como la creación de espacios compartidos.

La Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez, Madrid, de Ábalos & Herreros (1997 concurso; 1998–1999 proyecto y obra; 2000 uso) está formada por tres edificios y un parque cuya consolidación se llevará a cabo a lo largo de los 25 años de funcionamiento previsto, con reforestación y readaptación del uso como vertedero a parque metropolitano. La rehabilitación del conjunto conlleva la transformación topográfica de ese territorio, la construcción de las edificaciones específicas de reciclaje y la con la reutilización de la energía obtenida a partir de la desgasificación del vertedero los residuos. El proyecto en conjunto supone una lenta transformación del lugar, que mejora la incorporación del parque al futuro crecimiento de Madrid hacia el Suroeste. Una infraestructura que habitualmente permanece oculta, exhibe su funcionamiento con el que forma parte de la ciudad, del paisaje y de la cultura cotidiana. La Planta de Reciclaje aloja un programa híbrido – centro de visitantes, oficinas, carga y descarga, áreas de reciclados-, que encierra en un recinto perimetral constantemente atravesado por el tránsito de materiales y camiones. Una pauta estructural eficaz para esta nave de construcción industrial sostiene tanto pasarelas como maquinaria, de modo que operarios y visitantes participan en continuidad el ingente trasiego interior que exhibe los subproductos de la cultura de producción y consumo en la que se reconocen. El espacio queda unificado por una cubierta ajardinada visitable, desde donde esta arquitectura como disposición, se pone en relación con el paisaje y la periferia circundante.

La Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes, de Lacaton & Vassal (2003 concurso; 2004–2007 proyecto y obra; 2009 uso) colmata una parcela del Plan de Reforma Especial del entorno industrial de la isla de Nantes, y se abre hacia el río Loira. La propuesta incorpora la condición urbana que el entorno no parece ofrecer aún. Espacios a través de los que se transita en

el interior, son usados como aparcamiento, cantina, miradores o terrazas. Son espacios extensos y de gran altura suficiente para ser densificandos con entreplantas, y alojar la biblioteca, talleres y aula y mantener otros espacios aún por programar. Un proceso de implicación de los usuarios -la institución universitaria y las agrupaciones académicas y estudiantiles-, en una arquitectura como disposición, donde verificar la construcción conjunta del espacio que en ella se presupone.

La investigación y conocimiento de la documentación de los proyectos, desarrollo constructivo, obra y uso, permite verificar las hipótesis y extraer implicaciones para el proyecto-concepto arquitectura como disposición.



Riegler Riewe, 1993. Detalle de fachada, Intitutos de Informática y electrónica de la Universidad de Graz.

Ábalos & Herreros, 1995. Detalle de fachada, Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

Lacaton & Vassal, 2003. Detalle de fachada, Escuela Nacional Superior de Arquitectura Escala 1.500.

1. INSTITUTOS DE INFORMÁTICA Y ELECTROTECNIA DE LA UNIVERSIDAD DE GRAZ. RIEGLER RIEWE



Riegler Riewe, 1994, IETUG. Perspectiva, Graz.

Schlossberg, la fortaleza que gobierna la ciudad de Graz, se asoma sobre el río Mur y sobre el flujo constante de silenciosos tranvías que unen los distintos barrios y sedes académicas de esta ciudad universitaria. Los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz se encuentran en el campus Inffeldgasse, situado al Sureste del centro histórico, un entorno residencial heterogéneo, donde el campus cierra una banda de equipamientos de enseñanzas medias, servicios universitarios y laboratorios, que, como edificación abierta, se secuencian en parcelas contiguas con espacios de acceso en su entorno.

Riegler Riewe describen la propuesta como un espacio urbano: *"los edificios universitarios son una ciudad en sí misma, con calles, pequeñas plazas, que nacen de romper unas reglas previas de ocupación. La mirada es siempre igual hacia fuera y dentro ¿Se trata de un único edificio con circulaciones abiertas cuya otra media parte está aún por construir? Conformado por ocho piezas paralelas, agrupados de dos en dos, unidos por pasos entre sí. Las fachadas son ásperas y sutiles a la vez, velan los espacios a través de cortinas de hormigón, que aportan diferentes calidades de luces y sombras. La fachada deja de ser un elemento descriptivo y significativo al que mirar, por lo contrario, es un elemento que define un espacio interior ahora acotado por ella"*¹.

La edificación de los institutos linda con una parcela sin ocupar, donde estaba previsto en concurso que se construyera el programa completo que duplica el actual. Cuatro edificios lineales y paralelos unidos por pasarelas e interrumpidos por pasos y plazas, proponen generar un espacio urbano de escala relativamente doméstica, donde se secuencian los espacios interiores y exteriores. Los dos edificios finalmente construidos, disponen en el interior un espacio de tres plantas, lugares de reunión, descanso, estancia, ensayo y estudio, así como la circulación y balcón que cruzan en altura. Los extremos exteriores de los edificios "barra" muestran un muro de hormigón coloreado, negro, sin huecos, mientras que los alzados longitudinales presentan una secuencia de huecos horizontal que varían en vertical, haciendo que vibren sus carpinterías a cara exterior. Los accesos perimetrales se significan con la proyección de un reducido pórtico que protege de la ventisca o la nieve, mientras que hacia las calles interiores, son las pasarelas las que cobijan el paso allí donde el edificio se vuelve permeable.

ARQUITECTURA EN GRAZ

Para la aproximación al estudio de esta obra es de interés conocer que la ciudad de Graz es capital del Estado Federado de Estiria (Austria), con unos 300.000 habitantes de los cuales unos 45.000 son estudiantes vinculados a sus Universidades y Escuelas Técnicas. Fue nombrada Capital Europea de la Cultura en el año 2003, lo que consolidó importantes transformaciones urbanas, intervenciones en los edificios patrimonialmente relevantes y el desarrollo de determinadas áreas urbanas residenciales.

La arquitectura del periodo de entreguerras del siglo XX en esta ciudad no tiene la dimensión ni la trascendencia de la arquitectura vienesa del periodo de la Secession, (Wagner, Hoffmann, Loos) dado que la masa crítica de encargos, clientes y arquitectos no es comparable. Recientemente la profesora Anjete Senarclens de Grancy, ha desarrollado en el libro *"Keine Würfelwelt, architektur positionen einer bodenständigen Moderne Graz 1918-1938"* (*"Ningún mundo de dados,*

¹ Riegler, F., Riewe, R., 2002. *Definite Indefinite*, Viena: Österreichische Gesellschaft für Architektur, Springer Verlag.

posiciones de arquitectura de los modernos con los pies en la tierra, 1918-38) editado por Haus der Architektur Graz, 2007), donde subraya que la arquitectura del movimiento moderno en Graz, prima un cierto pragmatismo, atento a las condiciones territoriales y materiales de aquel periodo, menos representativa que la presumible en una ciudad de provincias gobernada tradicionalmente por fuerzas políticas conservadoras. Asimismo la historiadora Iris Meder constata en Graz una “definición de la funcionalidad no dogmática y orientada al usuario”² observable en racionalismo y funcionalismo propios de los proyectos de reformas interiores de Joseph Frank, Adolf Loos y Oskar Strnad, y parte del desarrollo del Österreichischen Werkbund (1932), y con ejemplos las obras de los arquitectos Clemens, Holzmeister, Eichholzer, Székely, también documentadas por el arquitecto y escritor Freidrich Achleitner en “*Österreichem Architektur im 20.Jahrhundert*” (1983).

Tras la Segunda Guerra mundial, la reconstrucción de la ciudad dio paso a arquitectos como Zisser, Jonser y Szlavik-Straussina, cuyo trabajo disminuyó durante el gobierno de los Nacionales Socialistas. En 1946 el grupo de arquitectos Bleich-Gallowitsch gana el concurso “*Altstadtsanierung*” para la renovación del centro histórico de Graz, fuertemente bombardeado la Segunda Guerra, y en 1948 Bleich– Ehrenberger –Gallowitsch desarrollan el planeamiento urbano de Graz-Gross-stadt, para reordenar la extensión Sur, que el enviado del partido desde Berlín, Peter Koller había sobredimensionado para hacer de Graz una ciudad de unos 300.000 habitantes y así resistir los avances de Sur-Este de Europa.

En las décadas de los sesenta y setenta tiene lugar un importante desarrollo de áreas urbanas residenciales promovidas por el trabajo conjunto de la Escuela de Arquitectura y grupos de arquitectos como – WerkGruppe Graz, Erskine y Hubert Rieß que hacen realidad, con apoyo político y social, proyectos de vivienda colectiva innovadores tanto en la propuesta técnica, como en la espacial, tipológica y urbana, Wienerberger-Gründe 1987 y Terrassen Wohnungen en Graz. A la transformación de la periferia se suman intervenciones singulares en espacios públicos como Jakomini Platz en el centro de la Ciudad – primer concurso 1966, arquitecto Riedl, posteriormente renovado en 1993 por Mayr-Fiedler-, la remodelación de la *Hauptbahnhof Graz* Estación Principal de Ferrocarril, como habían hecho Salzburg, Linz e Innsbruck, así como otras infraestructuras generales de transporte. La ciudad desarrolla en los ochenta y noventa un planeamiento intensamente orientado hacia la creación de espacio público, mejora de la movilidad y conectividad, que se consolida en 2003 con las obras para la celebración de Capitalidad Europea, año para el que se construyen cinco puentes nuevos sobre el Mur entre otras obras de infraestructura y equipamiento, que mejoran la relación entre las distintas zonas de la ciudad y la región.

UN CONCURSO EXCEPCIONAL

A pesar de la voluntad de los rectores y de la municipalidad de apoyar y consolidar las Universidades en sus barrios de origen, en los ochenta se inicia un nuevo Campus en Inffeldgründe, cuyo primer edificio es Centro de Estudios de Szyzkowitz-Kowalski (1990). La planta en forma de herradura propone un lugar de encuentro en un entorno urbano desmembrado, sin bordes urbanos homogéneos, desde una antigua fábrica de ladrillos y hasta edificaciones residenciales desarrolladas en diferentes etapas de colmatación de esta área urbana, en baja y alta densidad

² Meder, Iris&Strad, O., *Immer Bestimmend zur Mensch*, en: Meder,Iris&Fuks, Evi, “*Oskar Strnad 1979-1935*”, Catalogo de la Exposición, Salzburgo – Munich, 2007, s.9-31.

DATOS TÉCNICOS

INSTITUTOS DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA, INFFELDGRÜNDE, GRAZ. TU.

Fecha Concurso

1993. Concurso de empresas, (se presentan al menos dos estudios más:

Proyecto

1994-2000 dos fases previstas A1+ fase y B2+ fase (no proyectada)

Construcción

Abril 1997-Abril 2000

Programa:

En el sector A1 construir: Institutos de Informática y Nuevos Medios, Geometría y Gráfica por Computador, Tecnología del Software, Tratamiento de Datos y Tecnología aplicada, Comunicación y Sistemas, Microinformática y Computación técnica (Edificio E+F)

En el sector A2 Técnicas Eléctricas y Biomédicas, Salas de Pruebas de Biomedicina, Innovación energética, y Técnicas de Automatización de procesos. (Edificio C+D+ Salas teóricas)

Zona B (finalmente no desarrollado): Institutos de Informática

Emplazamiento:

Inffeldgründe. Inffeldgasse.

Arquitectos Equipo:

Roger Riewe, Florian Riegler, Manuela Müller, Friedrich Mosshammer, Andreas Allerberger, Ulrich Huhs, Elemer Ploder, Kornelia Takats.

Superficie

Edificio A1: 3908,95m2

Edificio A2: 4097.47m2.

Total 8.007,00m2



Carl Andre construyendo Cedar Piece, 1964, Document #37.

AGENTES en OBRA

Arquitectura

Roger Riewe, Florian Riegler.

Arq Colaboradores

Kornelia Takats, Elemer ploder,Manuela Müller, Friedrich Mosshammer, Ulrich Huhs, Andreas Allerberger.

Estructura

Stefan Rock

Consultores técnicos

Estudo de Iluminación: Lighting Design Vienna.

Instalaciones: Bernard Hammer, elektroplan Friebe +Korp OEG

Bauphysik: Peter Kaustsch, Horst Gamerith

Ingeniero Seguridad Incendio Friedrich Edelsbrunner

Control de obra

Control Técnico: Project Management:

Arte: Marije de Goey

Constructora y contrata

MSB Morocutti KG, G. Freisinger GMBH, LAAS Lechtdachsysteme, Ludwig BrandstätteBetriebsmbH, Kristi,Seibt&Co., Mannesmann Ankagenbau Austria AG, Schidler Aufzüge&Fahetreppen AG, Lighting System Design Vienna, Cerne GesmbH, Schatz u. Söhne GesmbH

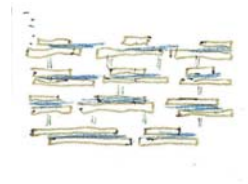
Promotor

Amt der Steiermärklischen Landesregierung Fachabteilung IVA Hoco Bau Planung. República de Austria (Universidad de Graz)

Presupuesto Aprox.

150.562.000 Coronas Austríacas (1995) 1 EUR = 13,7603 ATS

Kanal 2.700000, Elektro 490. 000 HKLS 2.910. 000,summe inkl 20% MWST 6.100.000.



Riegler Riewe, 1993 Croquis Inicial ILETUG

indistintamente. En la década de los noventa la Escuela de Arquitectura de Graz estaba dirigida por Gunter Domenig³, momento en que se convoca el concurso para los Institutos de Electrotecnia e Informática.

Las bases del concurso explicitan el pormenorizado programa de necesidades y de espacios que los distintos institutos y departamentos elaboran, presentando el inventario anual de recursos espaciales y equipamiento junto a ellos. El programa, si bien comparte elementos comunes – como áreas de oficinas y despachos de administración-, es muy heterogéneo en las necesidades y relaciones entre espacios de laboratorios, espacios de reunión y trabajo, requerimientos de instalaciones y equipamiento específico. Dichas bases admitían el desarrollo del programa en altura y abogaban por una única área de acceso desde la cual se organizara las distintas circulaciones. Era de esperar que la mayoría de las propuestas presentada efectivamente se desarrollara como apilamiento de niveles, en torre, como el proyecto de Christoph Langhof (1948, natural de Linz ahora con estudio en Berlín) y la de Franz Riepl (1932, Sarleinsbach, Munich, Profesor de Ordenación del Territorio en la TU Graz), asumiendo que un generoso núcleo de comunicaciones vinculara el conjunto de espacios en altura.

La propuesta de Riegler Riewe en 1993 para Inffeldgründe re-propone el marco normativo dado, para reformular las condiciones urbanísticas desde el proyecto de arquitectura. El proyecto es un microsistema urbano. Este replanteamiento de las condiciones o parámetros urbanos es un modo de trabajo reconocible también en la propuesta de MED Campus de Graz, Masterplan de la Nord West Bahnhof (Viena, 2009) o en proyecto para un Centro de Ingeniería Científica (Colonia, 2013) del estudio.

En el acta del concurso se recoge: “*el elemento particular de este proyecto es que no surge sólo de su clara y pronunciada cualidad urbana. Lo más impresionante es la solución en planta, una estructura arquitectónica. En un nivel, la secuencia lineal de los espacios permite una dimensión variable de espacios para oficinas del instituto, variable en su tamaño y disposición, la estructura es capaz de adaptar una serie de características para ofrecer una amplia gama de posibilidades. La función “servidora” de arquitectura deviene particularmente clara cuando no es intransigente, monótona o impersonal. La construcción de tres niveles ayuda a ofrecer algunos principios jerárquicos y alberga a los institutos con estructuras de organización cuya disposición anima a una comunicación y creatividad productivas*”⁴.

Roger Riewe insiste en la entrevista realizada en junio 2016, nunca pensaron que ganarían el concurso, a lo sumo, por la eficacia del planeamiento y la claridad de su exposición, se esperaban una Mención. El veredicto del jurado fue claro: Riegler Riewe gana el primer premio y no hubo segundo.

Como se ha anticipado, el edificio se organiza sobre la trama pautada de “barras” y “calles” entre ellas, que generan una secuencia de espacios de tránsito y circulación, alternativamente unos al aire libre, otros cubiertos e iluminados cenitalmente a los que se abren las circulaciones interiores de las bandas de oficinas, laboratorios y otros usos. La propuesta de Riegler Riewe ante

³ Influyente figura con significativas obras en el periodo posmoderno como Oficinas en Favoritenstrasse de la Zentral Sparkasse 8 Viena (1979), la Steinhäus (Steindorf 1980), la pasarela Mursteg sobre el río Mur (1991) y el extenso edificio RESOWI-Zentrum en el campus de Derecho y Economía(1993-1996), entre otros.

⁴ AA.VV., 1999. “*Riegler Riewe. TUGraz Inffeldgünde* “. Architektur Aktuell, 9/1999.

este extenso y heterogéneo programa, plantea un sistema casi imperceptible, a lo que llaman "*Systeminmanent*" (*Inmanencia sistemática*).

Se secuencian en paralelo 8 barras de 6 metros de ancho que se agrupan dos a dos por un espacio de 4 metros, formando cuatro conjuntos, separados de nuevo por un espacio al aire libre de 6 metros, cruzado por puentes que vinculan unos edificios con otros, y una pauta de pilares de luz entre 5m y 8m en sentido transversal. La estructura de las barras no se dispone alineada con los cerramientos longitudinales, sino que queda retranqueada unos 0,5m hacia el interior en las fachadas exteriores y dejando en voladizo hasta 1,6m los espacios de circulación hacia la triple altura interior.

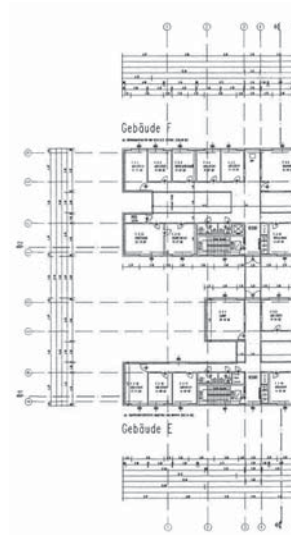
Todas las barras tienen la misma altura y su longitud es resultado de la distribución del programa y de la posible generación de las citadas calles o plazas como conjunto urbano. Se genera una trama, dando lugar a una forma urbana de calles, circulaciones y plaza, cuyos bordes se abren al inmediato contexto, también heterogéneo, ofreciendo una cohesión de escalas –proporciones de altura calles y anchos de éstas – y material, de testeros mudos. Todos los edificios tienen tres niveles 0.00, +3.50, +7.00, cubierta a +10.81 no transitable. La altura libre entre plantas es de: 3.15m, la cota de las salas bajo rasante para aulas teóricas llega al nivel +7.50m en el estrado, tras bajar en graderío la zona de asientos. El perímetro se configura por los testeros que intermitentemente lo acometen, tan sólo tres de las barras quedan retranqueadas respecto a él y dejan un espacio sin edificar, donde el recorte de las barras permite percibir una secuencia de espacios sin edificar y conectados entre sí. Las tres aulas teóricas situadas bajo rasante, se sitúan bajo estas bandas, ocupando 28m (de los cuales los 6 primeros son espacios de circulación o antesalas de dichas aulas).

Esta propuesta de espacio urbano que se entrelaza con espacios docentes, plazas y pasos en altura es eficazmente descrita con una maqueta de metacrilato, fotografiada por Paul Ott, que muestra el proyecto completo: dieciséis volúmenes en forma de abstractas barras dispuestas en paralelo pueblan densamente una base rectangular. No hay diferenciación entre volúmenes cubiertos o semi-cubiertos, la abstracción del conjunto subraya la longitud y seriación de cada pieza, con pautadas variaciones de tránsito o perforaciones entre ellas. La maqueta no hace explícita la forma de un proyecto, sino la posibilidad de ocupación y generación de espacios entre un conjunto de piezas que siguen una pauta y que se relacionan en un conjunto.

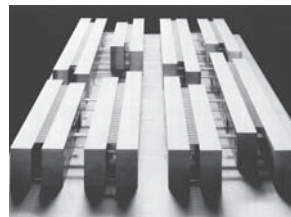
En el catálogo de la exposición en AEDES Berlín "*Nicht determiniertes architektur*" ("*Arquitectura no determinada*") Arno Ritter, se refiere a los Institutos de la Universidad de Graz como el ejemplo más claro y radical de la arquitectura de Riegler Riewe, donde muestran la riqueza inherente en el "ritmo" y el "drama": con *ortogonalidad*, *seriación* y *adición* como técnicas de proyecto. Según Ritter, las obras de Riegler Riewe están cerca de la literatura romántica y aforística de Peter Rosegges (1843-1918) y del realismo de Peter Handke (Griffen, 1942).

PAUTA URBANA NO DETERMINADA

En la obra de Riegler Riewe la "no determinación" se produce bien por la elusión de toda referencia a elementos arquitectónicos identificables o reconocibles, como hacia el exterior elementos como los huecos (ventanas, puertas, pasos), y soportes o pilares, y su localización, que evita evidenciar alturas o trasladar al exterior niveles que muestren alguna coherencia reconocible

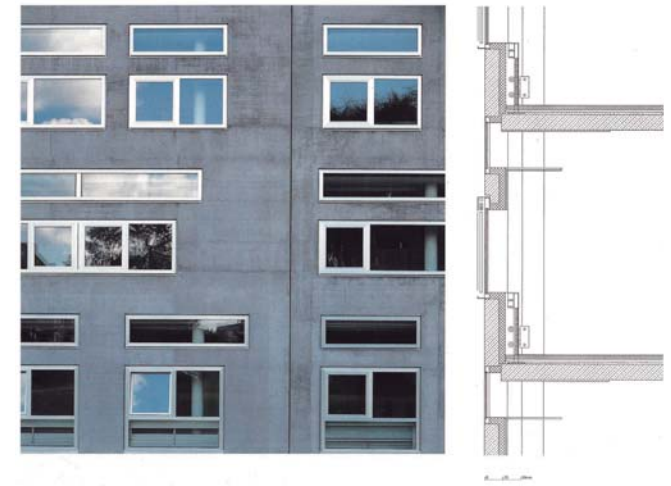


Riegler Riewe, 1993, IETUG. Estructura, detalle y pauta.



Riegler Riewe, 1993, IETUG, maqueta. Graz.

Riegler Riewe 1993-2000 IETUG Detalle Fachada.



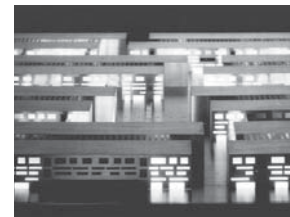
en escala. Evita la composición pautada de cualquiera de estos elementos, se eliminan todas las reglas previsibles de disposición ordenada de estos elementos.

En Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes y Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos de Valdemingómez hay superproducción de capas de paneles de plexiglás y vidrio, sobre los que se horadan pasos y huecos, mientras que en Institutos de Informática y Electrónica de Graz se disponen de forma aparentemente arbitraria carpinterías de singular ensamblaje (no comúnmente identificable o referenciable) de forma que en ningún momento, la fachada aparece como un recurso "representativo", compositivo o "lingüístico".

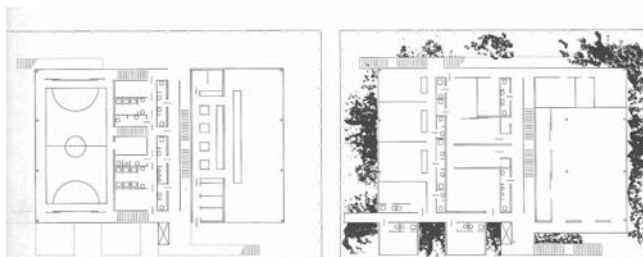
Evita mostrarse como objeto definido, completamente abarcable desde la percepción inmediata del paseante, o desde el entendimiento urbano de la obra. En la permeabilidad de sus bordes y multiplicidad de elementos de contorno (desde patios de maniobras en Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos de Valdemingómez, hasta plazuelas y calles en Graz, rampas y garajes en Nantes) no es posible reconocer una forma evidente.

Se evita la referencia a arquetipos, manteniéndose en un alto grado de abstracción volumétrica y espacial de propuesta, pero sin ser formalmente evidente como pieza u objeto instalado. Las referencias podrían encontrarse más en espacios y elementos industriales. Si pensáramos cada edificio como ciudad, sus fachadas serían inevitablemente su periferia.

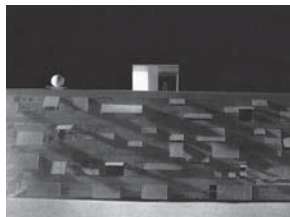
Lo "no determinado" aviva una lógica de ocupación necesaria, que busca optimizar el soporte infraestructural pautado pero no para afirmarlo, sino para disolverlo, bien desdibujándolo prácticamente, atizado por la sección (la cubierta y los niveles en la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos de Valdemingómez); para densificar los espacios intersticiales que dejan entre sí, como consigue la estrategia de continua ocupación de Escuela Nacional Superior de



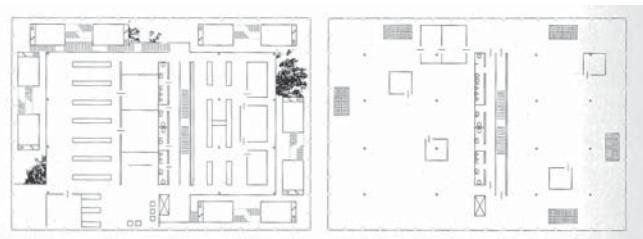
Riegler Riewe, 1993, IETUG, maqueta. Graz.



Riegler Riewe, 1991, Proyecto para Residencia de Estudiantes Studenten Wohnheim. Universidad de Graz.
Planta segunda y cubierta.



Riegler Riewe, 1991, Proyecto para Residencia de Estudiantes StudentenWohnheim Universidad de Graz. Maqueta.



Riegler Riewe, 1991, Proyecto para Residencia de Estudiantes Studenten Wohnheim. Universidad de Graz.
Planta baja y primera.



Riegler Riewe, 1991, Proyecto para Residencia de Estudiantes StudentenWohnheim Universidad de Graz. Alzado.

Arquitectura de Nantes, o para sustituirlo por muros, pantallas o eliminar su evidente secuencia de pilares, como ocurre en Institutos de Informática y Electrónica de Graz.

Riegler Riewe trabajan haciendo estudios sobre dibujos a pequeña escala, una serie de diagramas que se superponen y se van dibujando en los bordes del papel de dibujo. Comienzan leyendo el programa conjuntamente cada miembro del equipo implicado en el concurso o proyecto, y van comentando cuanta gente puede tener que llegar de un lado a otro, cuantos habitarán un determinado espacio, cuanto tiempo pasan en cada lugar. Las maquetas con las que comienzan los proyectos están realizadas inicialmente en reducido tamaño, son conceptuales. La aproximación inicial es siempre proveer de una trama o *pattern* que parece estar en un grado mínimo de desarrollo que es la base para un sucesivo proceso de definición del proyecto.

Los proyectos parten de una pauta infraestructural, que queda como base en ellos, a veces se desvela, a veces queda totalmente oculta o en un *background* del proyecto, y no se muestra ni se hace evidente hacia el exterior. Los proyectos son inicialmente volúmenes compactos que definen el espacio vacío y lleno.

El Proyecto para el Centro de Estudiantes (Graz, 1991) propone un edificio de gestión pública, privada o compartida por estudiantes, de difícil definición y probable variación en el tiempo. Por ello se propone definir en sección algunos usos dejando las plantas muy abiertas y libres: planta baja una zona deportiva, biblioteca en el primer nivel y espacios de reunión y zonas privadas de estudio en las altas. El carácter no prescrito de sus espacios es perceptible en el exterior, una

fachada continua de vidrio es puntualizada por grandes celosías colgadas, hacia unas escaleras y los árboles (insistentemente dibujados con cobertura o abrigo de las plantas.

Las viviendas en 1988-92 Casa Nostra se disponen ofreciendo espacios comunes a los que dan las zonas húmedas y espacios exteriores a los que dan las habitaciones. El conjunto en el borde de una localidad pequeña ofrece un volumen mayor de depósito como referencia en el paisaje. Kapfinger⁵ sitúa ya en el concurso Europan realizado por Riegler Riewe el inicio de experimentación con un sistema de bandas de espacios estructurados, sin función ni uso específico y cuya posibles combinaciones de ocupación generan distintos espacios, residenciales o con otros usos.

INNOVACIÓN *LOW TECH* MATERIAL EN LOS INSTITUOS.

El proyecto para los Institutos de Riegler Riewe es una oportunidad para ensayar una lógica de proyecto cuya disposición en planta se organiza como sistema de relación seriado, que trasciende la función, que se organiza efectivamente en bandas.

El resultado es un edificio sin fachadas, sin retóricas. El resultado es una arquitectura que construye una poética propia, que muestra en crudo la tensión elemental entre oscuridad y brillo, pesando y ligero, estático y rítmico, estrecho y ancho, abierto y cerrado, evitando una narrativa que describa cada elemento comparte de un proceso de diseño.

Como se ha citado, el proyecto cambia el material de sus envolventes o fachadas. Inicialmente se proyectan revestidas con un vidrio traslúcido, tipo Okalux, novedosa patente de panel de vidrio para fachadas con aislamiento térmico, que filtra la luz. Se ajustan entre perfiles metálicos, con huecos acristalados practicables, en las áreas de despachos. Así se puede apreciar en la perspectiva fugada. La arquitecta del estudio Riegler Riewe Manuela Müller, nos traslada que tras la adjudicación del concurso, la realización y desarrollo de los detalles del vidrio resultaron muy sofisticados, con una complejidad que les lleva a trabajar con la posibilidad de evitar el Okalux y colmatar los vanos del entramado exterior con paneles de aluminio estándar que garantizaran en sencillo ensamblaje de las piezas.

El criterio estaba claro: asegurar suficiente iluminación natural a través de una envolvente que es independiente de la estructura y que no se ata a la modulación de los espacios interiores. La estructura general del edificio estaba siendo ya planteada por los calculistas, las fachadas estaban aún por determinar. Comenzó el diálogo con los usuarios, quienes fueron definiendo los espacios con mayor especificidad -área de laboratorio y prácticas, despachos, áreas de reuniones y espacios de descanso- y esto fue determinando la cantidad de áreas de ventanas o huecos practicables, o dicho de otro modo, fachadas no 'transparentes'.

La pauta determinada por la matriz de perfiles de acero en fachada, condicionaba cerrar un número significativo de los huecos enmarcados, por lo que la idea de hacer un volumen prácticamente de cristal o transparente iba tornando cada vez más a ser un edificio de paneles de aluminio con huecos vaciados, siempre pautados por dicha trama de perfiles exteriores. En un momento, al advertir que las fachadas exteriores resultan cada vez más opacas, se asume

⁵ Riegler, F., Riewe, R. and Kapfinger, O., 2014, "Different Sources of commonalities", in *10 Years 20 Projects*. Basel: Parks books, pp. 10–18.

la posibilidad de evitar la perfilería y el material (aluminio) y reiniciar el proyecto con un muro de hormigón no portante como cerramiento exterior, perforado por tantos huecos como estaban siendo necesarios.

En la exposición en AEDES se aporta la maqueta de metacrilato, sin embargo, tres años más tarde, para la exposición de Londres en la Architectural Association se añadirá otra maqueta en aluminio, a mayor escala, que recoge ahora esta propuesta de proyecto, sin juntas entre los paneles y ya con una secuencia de huecos alargados y dispuestos de tal manera que apenas pueda evidenciarse la escala o la distribución interior de las plantas, ni sus niveles ni sus particiones. Esta indefinición se mantiene no sólo en la maqueta sino también en todas las representaciones planimétricas del proyecto. Se repite la perspectiva dibujada del ambiente urbano para el segundo desarrollo de la fachada en hormigón.

MUROS DE HORMIGÓN COLOREADO

Finalmente, se realiza una propuesta con los muros de hormigón coloreado como revestimiento no portante. Al interior, pilares de sección circular pautan una trama apenas perceptible, ya que los muros interiores que separan espacios de trabajo de algunas circulaciones son portantes y desdibujan los pórticos que soporta en la estructura general del edificio. Al espacio interior cubierto dan sendas galerías de circulación de cada "barra", comunicadas en planta primera por al menos tres conexiones en puente y en planta segunda por hasta cinco.

Las galerías que recorren en altura el espacio balconean sobre éste, en determinados niveles los despachos o aulas de grupo se extienden hasta ella, y otras quedan retranqueadas dejando el espacio de circulación y otros usos, que rápidamente son apropiados por el personal docente e investigador con plantas, cafeteras y sofás, generando una escena casi doméstica.

La propuesta de cerramiento de hormigón tintado no portante fue puesta en duda por el Ministerio de Educación, que apelaba a los tiempos y el desarrollo ya programado del proyecto, pero un estudio de sostenibilidad y optimización energética acompañó la última propuesta y ésta fue finalmente aceptada.

ILUMINACIÓN

La iluminación de cada uno de los espacios, de muy diferentes dimensiones, seguía siendo uno de los temas más determinantes reclamados por los usuarios: a pesar de demandar luz natural, frecuentemente cerraban (demasiado) la entrada de luz en sus despachos por la incómoda claridad que se producía en las pantallas de ordenador.

Riegler Riewe contrata al estudio Lighting Design Vienna para hacer una propuesta que permita mantener un nivel de luz aceptable en las salas y permita al usuario oscurecer un área según requerimiento: el hueco queda duplicado en cada planta, el área superior deja pasar la luz que reflejada en un panel perpendicular de aluminio, mantiene el techo iluminado, y una inferior que puede ser oscurecida, abierta y que está pautada por un módulo de 1,12m. Bajo estos huecos, instalaciones eléctricas y de calefacción acotan las áreas de trabajo.

Una vez definidos los huecos en las envolventes de hormigón, según estas reglas aparentemente aleatorias para cada uno de los despachos y laboratorios, la insoslayable precisión constructiva con la que transmitir una imagen coherente de los edificios proyectados para Infeldgründe se



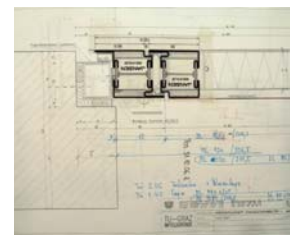
Riegler Riewe, 2001. IITUG Primera propuesta fachada.



Riegler Riewe, 1997, IITUG Detalle Alzado Modulador Aluminio-Okalux.



Riegler Riewe, 1994 Maqueta concurso.



Riegler Riewe, 2001. IITUG. Detalle carpintería 1.

Riegler Riewe, 2001. IITUG. Fotografía en construcción.



concentra en la definición de la carpintería y la junta entre el hormigón y ésta. Como explica la arquitecta Manuela Müller, que desarrolla los detalles, conjuntamente con los fabricantes: la primera decisión es conseguir que el hueco se complete con el hormigón y la segunda, que no haya marcos ni juntas de silicona. El hormigón se encofra para dejar un hueco marco donde quedan empotrados los perfiles de los huecos acristalados, se talla con doble goterón en el dintel, y se consigue así desarrollar un nuevo detalle, conjuntamente con los fabricantes. Esta forma de trabajo directo con los fabricantes, de perfiles y fachadas, se repite en proyectos como los Institutos de Pedagogía Social en Baden, donde el estudio de la fachada se desarrolla directamente con las subcontratas, para conseguir, dentro del uso de los materiales industrializados y estándar, la especificidad de la propuesta arquitectónica de cada fachada.

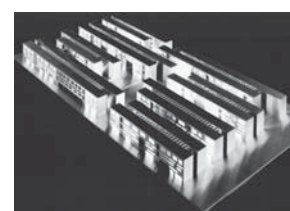
DIBUJOS ENSAMBLADOS.

Durante la fase del concurso los dibujos se elaboran con un intencionado criterio, es determinante cuándo una línea se corta (los muros interiores nunca llegan al cerramiento exterior), cómo representan los pasos -siempre abiertos, cuando tienen cerramiento acristalado, éste es una línea cortada por otra que designa el paso-, los huecos no se representan, y las escaleras apenas son un esquema de escalones en continuidad. La escala de representación es apenas 1/1000 y 1/500, y estos dibujos-esquemas representan áreas de diferente extensión en continuidad, delimitadas por el perímetro de las barras que adquiere un mayor espesor.

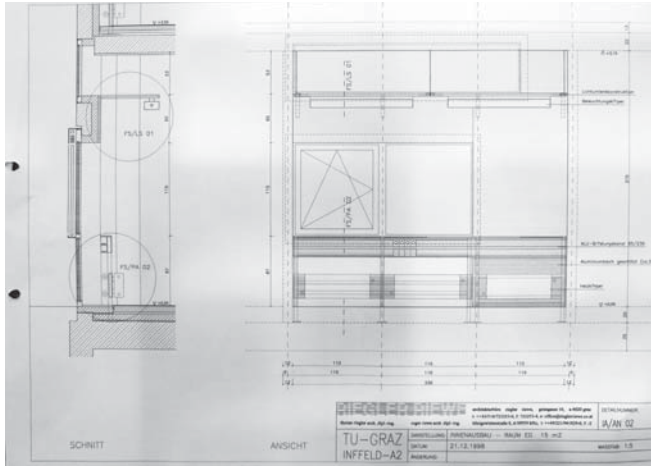
Los alzados se representan con similar nivel de abstracción, en las primeras publicaciones del concurso, desaparece la traba de perfiles que modula la fachada, trama suficientemente genérica como para evitar identificar en ella una escala o niveles descriptivos del programa que se desarrolla tras de sí. Un vez tomada la decisión del cambio de fachada a hormigón, se edita una fachada tipo -una norte y una sur- que quedan luego definidas por detalles constructivos. Las fachadas son mayoritariamente opacas, sus huecos ahora perfectamente delimitados evitan identificar entre ellos pautas o relaciones que pudieran desvelar lo que queda tras ellos.



Riegler Riewe, 1998 Dibujo versión fachadas de hormigón.



Riegler Riewe, 1998. Maqueta fotografía exterior 4.



Riegler Riewe, 1999. IITUG. Detalle constructivo de fachada, sistema de iluminación natural por reflexión en área superior, apertura de huecos y carpinterías. Instalaciones y alzado interior.

Los alzados se representa con un alto nivel de abstracción, que posteriormente ensayarían en el Aeropuerto de Graz. Es de notar que la expresión gráfica se traduce en el rótulo de esta obra incluso a nivel constructivo: el rótulo con el nombre la ciudad de Graz resulta de la construcción sobre los vidrios de fachada de líneas de sombra trazadas por lamas de aluminio. El rótulo en los planos de Riegler Riewe también se traza ya en el desarrollo del proyecto de ejecución de esta misma forma. No se publican plantas de cubierta donde se advierte la unión a través de lucernarios, de las barras dos a dos, de forma que se crea un patio cubierto entre cada barra, esta galería cubierta — atravesada por otras galerías en cada planta — nunca llega al final de una barra, queda retranqueada respecto a ellas, de forma que la independencia de cada barra se subraya dejando libre el testero, del cual se presentan tres fachadas mudas, sin huecos.

Tras cada decisión representada en esta obra, existe una ambición técnica. Se trata de una característica con una importante trayectoria en las Escuelas Arquitectura de Viena y Graz, que adquiere un matiz en el trabajo de Riegler Riewe.

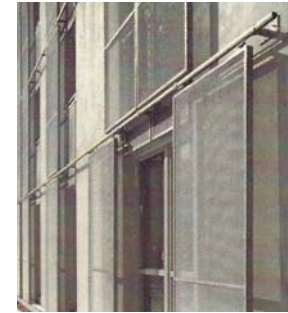
La innovación temprana se refiere al uso de materiales industriales existentes en cualquier población, no se pretende el diseño tecnológico, la técnica del ensamblaje y construcción sencilla es la pauta con que describen la 'innovación'. La comparación con la construcción en suiza se hace inevitable referencia en distintos textos y entrevistas a Riegler Riewe, Definite-Indefinite, singularmente, se trata de usar el material como un elemento más, con sus desperfectos y discontinuidades, no elevarlo a la categoría de obra de arte en sí. Esto no depende sólo de los detalles sino también de la jerarquía que se establece entre forma, material, espacios y la capacidad de representación del conjunto ante el usuario y el espectador, ambos. La arquitectura de Diener & Diener, la de Peter Märkli o la de Herzog & De Meuron sí invita a recorrer cada centímetro buscando sus juntas y sus detalles, para comprobar si todos funcionan a la perfección en la arquitectura de Riegler Riewe este tema es secundario porque se asumen sus deficiencias y naturales ensambles en relación con la función y representación del total.



Riegler Riewe 1998 diseño de caratula LOGO



Riegler Riewe, 1998. Alzado hacia las pistas del Aeropuerto de Graz



Riegler Riewe, 1992-94, Vivienda Strassgang, Detalle Fachada. Graz



Riegler Riewe, 1992-94, Vivienda Strassgang, Planta. Graz

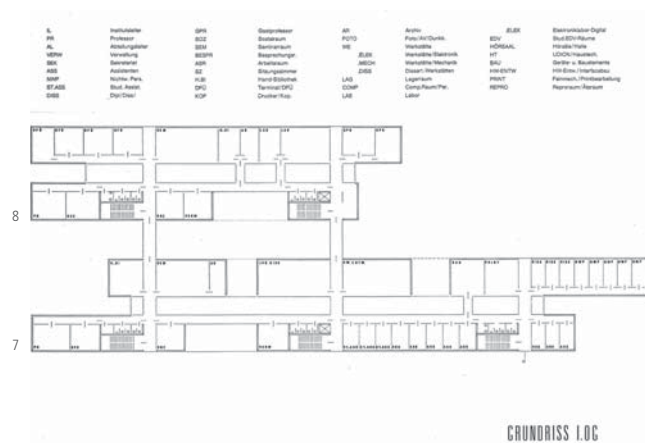
Son reconocibles las referencias a la tradición constructiva en Austria, desde los trabajos del Metal de Estiria hasta el trabajo con madera de Voralberg, los avances en técnicas para estructuras espaciales de la mano de K. Wachsmann en la Sommer Akademie de Salzburg, y el desarrollo de prefabricados y sistemas de montaje y desmontaje para arquitectura de temporalidad definida como se da en las propuestas de Ottokar Uhl. Curiosamente, su obra como la Iglesia Montaje, usaba avances tecnológicos traídos de Alemania, mirado con desagrado por los implicados, al traducirse la prioridad del sistema y validación casi ideológica del proyecto, en una demora y encarecimiento final de la obra.

En los proyectos de Roger Riewe y Florian Riewe se puede advertir una relación con los materiales que utilizan, que definen como "abierto": les interesan *"aquellos materiales que en sí no poseen una relación con la naturaleza o la ecología, y materiales que tampoco están asociados irremediamente al pasado, ya que fueron usados deliberadamente en el pasado para manifestar la arquitectura como instrumento de poder"*⁶. Cuando implementan alguno si tienen que utilizar alguno de los así connotados en sus obras, los transforman para desmontarlos y volverlos a ensamblar para privarlos de significado anterior, según citan a Jean-François Lyotard, *"hacer ver que en lo visual existe lo invisible"*⁷.

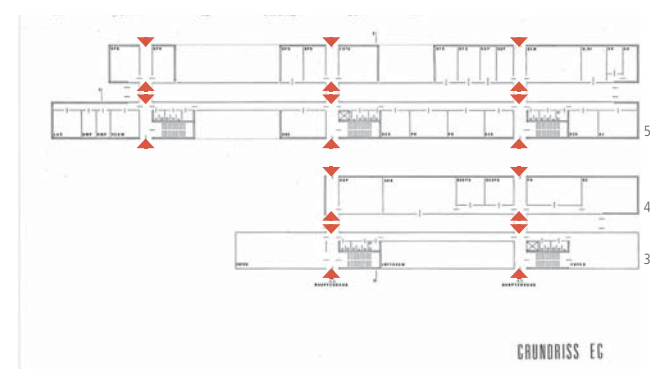
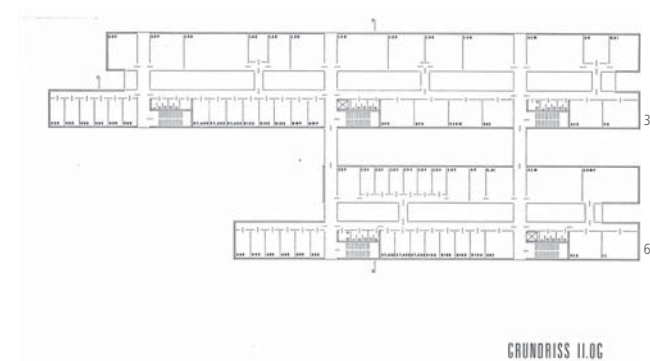
Los materiales habitualmente considerados *low tech* se usan de forma *high tech* pero construir a través de su ensamblaje una aspiración al detalle casi como articulación de un lenguaje o forma, sólo adquiere sentido como parte de una idea de proyecto, los detalles quedan subordinados, como las fachadas de hormigón autocompactante de la Estación de Innsbruck, el hormigón in situ de los Institutos de Informática y Electrónica, o las fachadas de las viviendas de Strassgang (que asegura son de menor sección para este aislamiento de lo que en ese momento se construyen en Austria, cuyos huecos incorporaban entre el doble acristalamiento gas como aislamiento). De nuevo, el uso de un material altamente cualificado e innovador para el momento, sin que forme parte de una celebración constructiva o material del propio detalle. Como prácticas de referencia La Tourette de Le Corbusier, la Galería de Escultura de Peter Märkli en Gornico (Suiza) o la Hochschule für Gestaltung de Max Bill en Ulm. En cada obra, atienden a la capacitación del personal en obra, construyendo, como definen Riegler Riewe, *glocal* y *euocal*.

6 Allison, P. and Lootsma, B., 2004, "Educación y Cultura / Lo enorme. Devenir sublime", in 2G. Revista internacional de arquitectura, 31(Riegler Riewe), pp. 7–13.

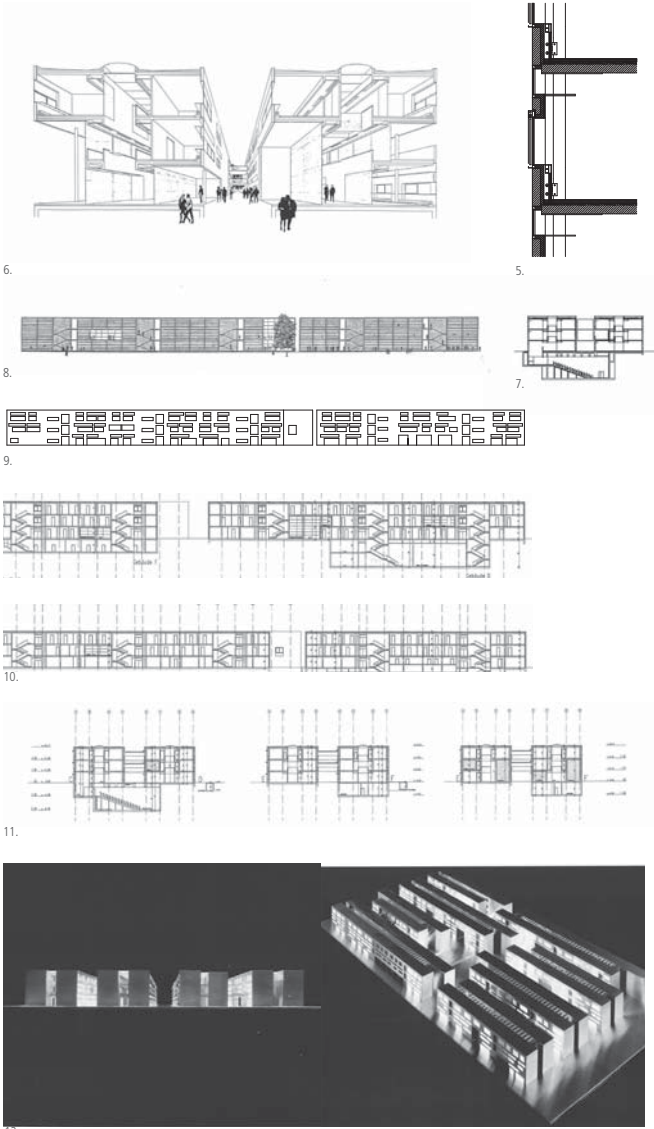
7 Riewe, R. 2004. Tetra Pack n 2G. Revista internacional de arquitectura, 31(Riegler Riewe), pp. 121–131.



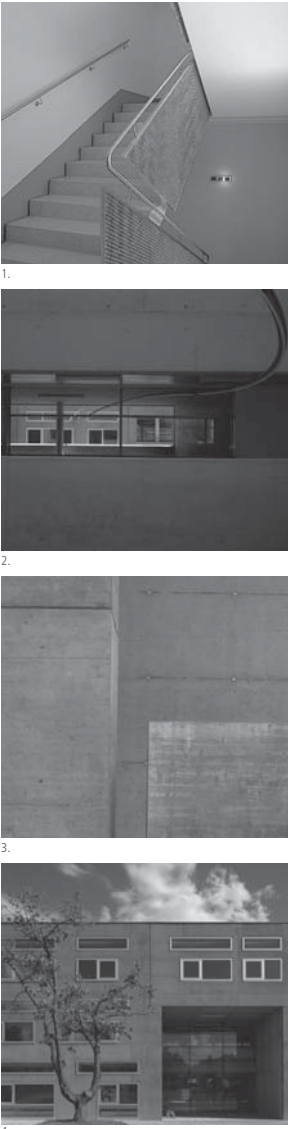
1. INSTITUTO DE INFORMÁTICA TÉCNICA
2. INSTITUTO PARA PROCESAMIENTO DE INFORMÁTICA AVANZADA Y TECNOLOGÍA DE COMUNICACIÓN
3. AULAS MAGNAS Y TEÓRICAS + DIRECCIÓN
4. SOCIEDAD UNIVERSITARIA AUSTRIACA
5. INSTITUTO DE NUEVOS MEDIOS CON SOPORTE INFORMÁTICO
6. INSTITUTO DE PRINCIPIOS DE PROCESAMIENTO DE LA INFORMACIÓN
7. INSTITUTOS PARA GEOMETRÍA Y GRÁFICA ASISTIDA
8. INSTITUTOS PARA TECNOLOGÍA DE SOFTWARE
9. INSTITUTOS DE COMUNICACIÓN Y SISTEMAS DE OFICINAS
10. INSTITUTOS DE NUEVA INFORMÁTICA



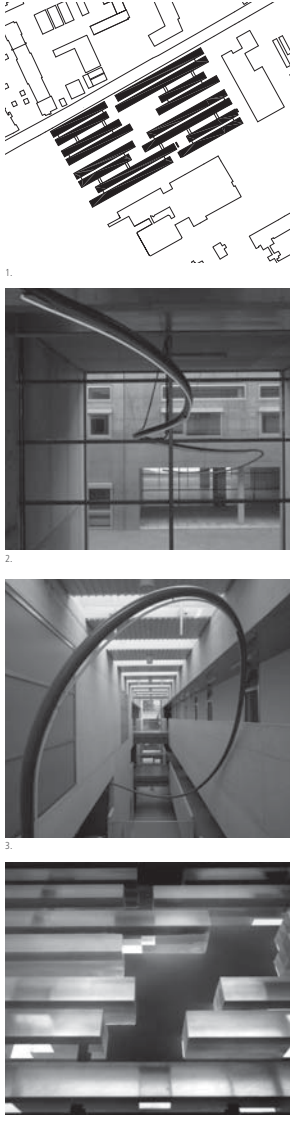
RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN, 1993-2001, INSTITUTOS DE INFORMÁTICA Y ELECTRONICA DE LA UNIVERSIDAD DE GRAZ



1. Interior view
2. Facade view
3. Material detail view
4. Facade exterior view
5. Construction detail
6. Perspectival section
7. Elevation
8. Competition elevation
9. Elevation
10. Longitudinal sections
11. Transversal sections
12. Model views



1. Interior view
2. Facade view
3. Material detail view
4. Facade exterior view



1. Site plan
2. Interior view
3. Interior view
4. Model top view
5. Floor plans level 0
6. Floor plan level 1
7. Floor plan level 2
8. Exterior View



5. Floor plans level 0
6. Floor plan level 1
7. Floor plan level 2
8. Exterior View

OTRAS OBRAS COETÁNEAS

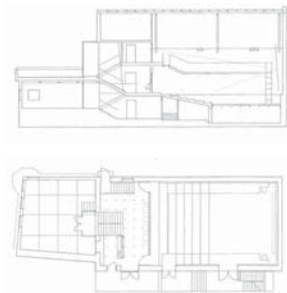
El contexto en el que se desarrolla este proyecto tiene como antecedentes diversos proyectos que han sido citados a lo largo de la investigación de esta Tesis. Especialmente significativo es el Cultur Centrum Wolkstein CCW (Stainach, 1990). Ante el encargo de remodelación de la suerte de almacén de la cultura en Stainach, la primera respuesta de Riegler Riewe es: *ya está todo casi hecho, realmente no hay mucho más que añadir*. Apenas es visible advertir la diferencia entre el estado en que se encontraron Florian Riegler y Roger Riewe el antiguo almacén antes de su intervención y después de la misma.

La técnica de proyecto consiste en un preciso conocimiento de cómo había estado usándose el edificio: el antiguo galpón se había comenzado a usar como cine, también centro de exposiciones y lugar de celebración de reuniones musicales (sobretudo jazz), artísticas y literarias. Como hemos citado, el artista Karl-Heinz Klopff⁸ invitado por el artista Werner Reiterer, instaló una lona roja con la palabra HOTEL en blanco, redefiniendo así la imagen pública del edificio (al cual acudieron incluso algunos *clientes* a solicitar habitación), e interpellando al observador sobre la capacidad transformadora del signo y lenguaje sobre una arquitectura aparentemente *sin atributos*. La obra de Karl-Heinz Klopff trabaja desde una actitud similar, que encontramos en Muntadas o Remy Zaugg, se trata de otra forma de observar e intervenir en un contexto, donde a través de la percepción activa del observador, se genera una interlocución ingeniosa, sugerente y experimental – también provocadora de experiencias – con lo cotidiano. Riegler Riewe conocían esta inercia que ya existía en el CCW y el proyecto asume esta lógica de instalación artística, instrumentándolas con las herramientas arquitectónicas: mejorar el acceso, completar un vestíbulo de reunión y encuentro, una sala sin jerarquías espaciales sin atisbos tipológicos y espacios anexos para camerinos e instalaciones.

Con esta respuesta trazan, con apenas algunas líneas, el estado actual y los planos de intervención: generar un nuevo acceso, cegando alguno huecos anteriores cuyas jambas quedan visibles en la fachada; acondicionar la sala con escena, gradas para asientos y tramoya de iluminación, y facilitar la salida desde foyer o vestíbulo superior a la terraza sobre la calle, añadiendo una escalera de evacuación hacia la fachada posterior. Un muro cuya área superior está acristalada separa la sala del foyer, hueco que se extiende en todo el ancho del edificio y se oculta irónicamente tras un telón rojo – del que carece el propio escenario-. Color negro y azul oscuro en la sala, a cuyo perímetro se anexan sendas galerías y área de proyecciones, realizadas con materiales industriales de catálogo, sin desarrollo de más detalles constructivos que la propia consolidación de cubiertas y adecuación de forjados hacen necesarios. Instalaciones vistas hacia dentro que en el exterior quedan alojadas en una galería de policarbonato y acero, en las que se incluyen tomas de aire y rejillas.

⁸ Las obras de Karl Heinz Klopff (Leibniz, 1964) han estado desde su inicio en la Academia de Artes de Linz, vinculadas al trabajo con el espacio público, desde las primeras obras en su formación en el Metal Forum 1977-80, (Parque de esculturas promovido por Helmut Gsellpointner y Laurids Ortner donde se encuentran obras como „Pavillionskultur III“ de Max Bill, 1977 „Brunnenskulptur“ de Herbert Bayer, 1977, „Die Schlange“ de Mathias Goeritz, 1986) hasta sus intervenciones en edificios y espacios públicos, trabaja con el límite entre arte e intervención arquitectónica, desde un posicionamiento irónico, experimental y abstracto, con referencias Joseph Kosuth. Colabora con Toyo Ito en Tokio en 1995, con Hou Hanrou y Hans Ulrich Obrist en *Cities on the Move*.

Otto Kapfinger, en el la entrevista a Riegler Riewe publicada en el libro 10 Years, 20 Works establece la posible relación entre las industrias del metal del Norte de Styria, la arquitectura y las artes aplicadas, aristas como Karl Heinz Klopff y los arquitectos como Karl Hack y Ferdinand Schuster de una generación entorno a 1952-1953 que tras formarse con F.Zotter y K. Raimund Lorenz, y trabajan en Suiza y Alemania en la Postguerra, (Riewe&Riewe 2009).



Riegler Riewe, 1990-92, CCW Centro Cultural Wolkstein Stainach.



Riegler Riewe, 1990, intervención karl Heinz Klopff Werner Reiterer.



Riegler Riewe 1990 CCW Stainach.



Riegler Riewe, 1990, CCW Stainach Sala de conciertos.

PREMIO DE ARQUITECTURA DE STYRIA 1990

Los miembros de la administración de la pequeña ciudad de Stainach Wolkstein (traducido piedra de nubes) en Styria, no encontraron el edificio que había sido nominado para los *Preis des Landes Steiermark für Architektur 1990* (Premios de Arquitectura del Estado Federal de Estiria) ante el cual hacerse orgullosos una fotografía ese verano. Estaban justo delante de él.

La breve publicación *“Architektur als Haltung”* (1990) (*Arquitectura como Actitud*) de la *Haus der Architektur* Graz reúne los dos premios otorgados, artículos y textos de Dietmar Steiner y Walter M. Chromostr. Los premios son finalmente para Cultur Centrum Wolkstein CCW, compartido con los Institutos de la Karl – Franzens Universität (KFU) en Graz, de un equipo formado por W. Kapfhammer, J. Wegan, G. Kossdorff, A. Kelz, G. Hackel.

La intervención apenas era perceptible, seguía siendo un edificio vulgar e incluso feo como narra Roger Riewe en el artículo *“Tetra Pak, o la arquitectura como telón de fondo”*⁹, parte del jurado se negó a otorgar un premio a una obra tan poco amable para con sus pretensiones políticas. Sólo la intervención de los demás miembros, Klaus Kada, Viktor Pöttler, Manfred Kovatsch, Klaus Gartler, Dietmar Steiner y el político Kurt Junwirth logró la selección entre los veinte proyectos de arquitectura presentados al premio.

Dietmar Steiner, entonces profesor de historia y teoría de la arquitectura de la Academia de Arte Contemporáneo de Viena y a partir de 1993 director del Architektur Zentrum Wien, identifica como sigue el asunto que, de forma trascendente, ocupará a la arquitectura austriaca toda esa década: *“En los tempranos noventa, la arquitectura está llamada a fundamentalmente revisar su posición. Tras los años ochenta triunfantes deben venir un tiempo de curiosidad reflexiva y éste tiempo ha llegado”*¹⁰.

El texto de D. Steiner para el catálogo (1991) subraya que finalmente se le diera el premio a la apenas “instalación” desvela el “*buen estado*” de la arquitectura en Styria, y lo difícil de la elección. Entre los trabajos presentados había proyectos de vivienda, edificios universitarios, reformas e intervenciones en espacios públicos. *“La decisión del jurado debe ser vista como una llamada de atención contra inmoderación y como una invitación a adoptar e indagar soluciones arquitecturales apropiadas a problemas reales”*. El segundo premio se otorga a los edificios de los Institutos de la Universidad Karl – Franzens Universität (KFU) en Graz, Se trata de un edificio de tres niveles, en cuya planta en forma de U se ubican tres departamentos, a los que se accede por un espacio central con escaleras, intensamente iluminado desde la cubierta. La memoria con la que W. Kapfhammer presenta su proyecto es extensa, casi a modo de manifiesto pro-deconstructivismo y enuncia: *“que un edificio nace en su lugar, el genius loci dicta su forma, (...) trabajar desde el deconstructivismo implica hacerse preguntas, ser curiosos, y por ello el edificio incita a la dinámica de la investigación y del pensamiento. (...) las funciones de aulas y departamentos y bibliotecas se enhebran gracias una escalera lineal que atraviesa en tres alturas un hall iluminada cenitalmente, que deja fluir en libertad la multifacética naturaleza del pensamiento, que se refleja en la cristalina frontera de nuestro ser (...) arquitectura compleja como medio de conexión entre naturaleza y sabiduría (...) esta casa se ha pensado como símbolo*

⁹ Guttman, E., Allison, P. & Lootsma, B., 2004. Riegler Riewe. 2G Revista Internacional de Arquitectura. no31, Barcelona: Gustavo Gili.

¹⁰ AA.VV., 1990, *Architektur als Haltung*. Viena: Haus der Architektur. p. 12

de un tiempo de ambivalente entre una experiencia formal pronunciada y su integración en el contexto urbano, concebido enfáticamente”¹¹. La complejidad del texto expresa los temas que esencialmente preocupaban a esta generación de arquitectos, identificados como *Grazer Schule*.

Entre los proyectos seleccionados estaban varios de Günther Domenig y Hermann Eisenköck, que como se ha citado ejercían una significativa influencia a través de su vinculación a la TU Graz, cuyo discurso intensamente retórico y formal era difundido con su actividad académica y publicaciones en la revista BAU¹². Asimismo estaba nominado el arquitecto Hubert Riess, quien desde 1974 colabora con Ralf Erskine¹³ en las Viviendas Wienerberger-Gründe Wohnungen. Esta conexión Ries -Erskine se da en los años 1982-1987, gracias a que Erskine es invitado de Hanz Bienefeld en Graz para impartir una conferencia sobre proyectos habitacionales años antes. Sus propuestas de viviendas económicas de tipologías muy diversas, donde la relación entre circulaciones, entre áreas interiores y exteriores fue uno de los argumentos de proyectos ensayados con mayor profundidad, tema de intensa discusión y puesta en práctica de 1970 a 1980 en Austria¹⁴.

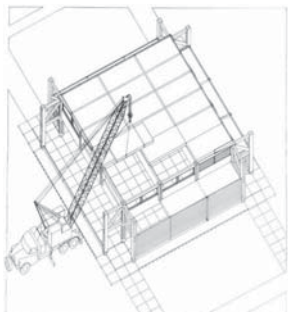
PREDISPOSICIONES EN EL CONTEXTO PROFESIONAL AUSTRIACO

Andreas Ruby edita con el título “*Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark*”(2009, “*Sobre Gente y Casas: arquitectura en Estiria*”) una lectura contemporánea de la trayectoria de las distintas generaciones que coexisten en Graz en el cambio de siglo. Reconoce generacionalmente al *Grazer Schule* como los nacidos en torno a 1940 (salvo Domenig, 1934), que se diferencian de los nacidos en los cincuenta a quienes pertenecen Riegler Riewe Architekten, Markus Penthallner, Hans Gangoly, Alfred Barmberger; los nacidos en 1960, como Splitterwerk, Yes, Love y los nacidos entorno los setenta, como HoG y Innocad.

Los años cincuenta en Austria se describen frecuentemente como una década donde la fuga de talentos y la escasez de materiales y recursos genera una arquitectura pobre y de escaso interés. Algunas propuestas que recuperan el valor representativo de la arquitectura anuncian una mejora



Uhl, O. 1967, vista Montage Kirche.



Riess Erskine, 1974, Wohnen in der periferie. Graz.



Riess Erskine. 1974. Wohnen In Der Periferie. Graz.



Riess Erskine. 1974. Wohnen In Der Periferie. Sección. Graz.

económica y urbana: el Pabellón de Muestras Fleten & Guillaume, (1953), destruido en 1983), la iglesia de *Zum Kostbaren Blut Parish* (1953-56, en Salzburg-Parsch) de ArbeitsGruppe 4 (Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent, Johannes Spalt), la iglesia de Estudiantes (1956-57, Viena) de Ottokar Uhl, o edificios para deportes y ocio como el Stadthalle de Roland Reiner (1955-58, ampliado en 1971-74, y renovado en 1994).

En la década de los sesenta, una diversa interpretación del Estilo Internacional, consideración positivista y purista del movimiento moderno, aportaba pautas de proyecto en diferentes líneas: el *funcionalismo orgánico* de Roland Rainer, los gestos simbólicos de Karl Schwanzner (Pabellón de Bruselas 1958, que como comentamos fue desmontado y reconstruido en Viena como museo inicialmente del siglo XX y desde 2011 renovado y ampliado por Krischanitz; también en esta línea el Edificio de la Philips 1962-63) y ponderación en el proyecto de pautas geométricas por Victor Hufnagl, fuertemente desarrolladas en base a un convencimiento de progreso ilimitado. En este clima se forma en Voralberg un importante movimiento contracultura Voralberger Bau Schule, cuyas obras construyen social y materialmente una arquitectura reconocible por ser áreas residenciales construidas en madera, de forma funcional, barata y pragmática. Es representativa la casa de Rudolf Wäger (1965-66) en Götzis, Voralberg, algunos Colegios de Primaria y Secundaria de Architektengemeinschaft C4 (Nütziders, 1959-63, 1965-66) o en Reuthe im Bergzger Wald 1960-63. Abogaban por un cambio en los asuntos de los que debía ocuparse la disciplina, ponen en valor la arquitectura artesanal y rural, *Architektur mit Hände*, de Prachensky, Arnold Rainer; la arquitectura sin arquitecto y la *Incidental Architecture* de Günter Feuerstein y el *Mouldiness Manifest* contra el racionalismo en arquitectura, publicados en 1958.

Una demanda de la mayor democratización de la arquitectura fue proclamada por Hollein en 1968 con la conocida frase “*Alles ist Architektur*”¹⁵ (“Todo es arquitectura”). Numerosos seminarios iniciados por Günter Feuerstein (asistente de Karl Schwanzner) tuvieron lugar y en ellos, los arquitectos austriacos de vuelta de EEUU difunden el desarrollo de Kiesler con la *Endless House*, el entusiasmo por el POP americano, los collages y fotomontajes en la estética pop-industrial (tubos, engranajes), que ya es reconocible en el collage presentado por el aún estudiante Konrad Frei en 1966 para el concurso de la renovación de la fachada neoclásica del Ayuntamiento de Graz.

INDISPOSICIONES: THE AUSTRIAN PHONOMENON.

La exposición en 1998 de los arquitectos austriacos en Londres “*Beyond the minimal*”-en la que participan Riegler Riewe y Krischanitz es un punto de inflexión importante en lo que hasta entonces había predominado como divulgación de la arquitectura austriaca, volveremos sobre ello en breve. Aún estaba vigente el imaginario que Peter Cook, en la publicación de 1970 “*Experimental Architecture*” (New York, London) el artículo titulado *The Austrian Phenomenon*, que proyectará internacionalmente la obra de toda una generación de arquitectos, especialmente en Viena y Graz, dejando en la sombra a numerosos otros arquitectos que precisamente son reconsiderados a raíz de *Beyond the Minimal* en la Architectural Association. Peter Cook asegura

¹⁵ “Arquitectura es culto, es marca, símbolo, señal y expresión. Arquitectura es control del calor corporal envolvente protectora, arquitectura es una determinación y consolidación de espacio, de medioambiente. Arquitectura es acondicionar un estado psicológico. La arquitectura construida y física liberada de las limitaciones del pasado, trabajará más con las cualidades espaciales y psicológicas. El proceso de erección tendrá un nuevo sentido. Una arquitectura de nuestro tiempo deberá redefinirse y expandir su sentido /medios /means . Todos nosotros somos arquitectos, todo es arquitectura ” en BAU n° 1-2, 1968.

en este artículo que no ha visto arquitectos más capacitados e interesantes en la última década como los austriacos, a los que clasifica en dos tendencias, la tradición del diseño formal y retórico de que recorre Otto Wagner, Josef Olbrich, Adolf Loos junto a la Werkbund de Wiena que emerge del expresionismo para optimizar el diseño gráfico e industrial, y la decadencia característica austriaca, un sentimiento entre los jóvenes austriacos de que su país representa un remanente cultural que está fuera de lugar en proporción con la dinámica real del país.

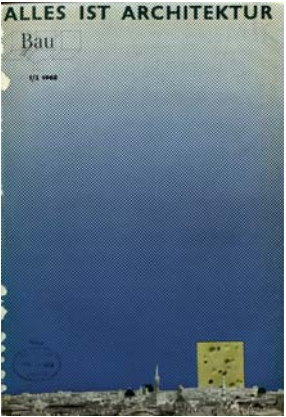
El peso, asegura Cook, llena de cinismo a las más jóvenes generaciones, que habiendo viajado a Reino Unido, Alemania y Norteamérica, son capaces de desarrollar las ideas más avanzadas del momento. Asegura que es debido a su fuerte formación artística y al necesario desarrollo técnico de las propuestas, las tesis sobre arquitecturas neumáticas, estructuras plásticas y flexibles son las más avanzadas de Europa, comparables a las propuestas dibujadas por Archigram en Londres o los metabolistas en Japón, según Cook, una generación preparada para la ideación y construcción de estructuras complejas (Wachmann), e infraestructuras, con gran belleza y pureza de detalles. El influyente Cook señala a Hans Hollein y a Walter Pichler como los artífices de las primeras obras en esta línea y a las jóvenes generaciones como los integrantes de Haus Rucker-Co y a los aún más jóvenes creadores Zünd-Up, con fuertes implicaciones políticas, capaces de desarrollar utopías urbanas que no destruyan la ciudad existente, sino que consigan hacerla evolucionar.

La arquitectura internacional estructuralista y funcionalista de los setenta es reflejo de la contracultura que en paralelo se estaba dando y que fue rápidamente ensalzada por revistas como BAU (1963-69, dirigida por Sokratis Dimitriou, Günter Feuerstein, Hans Hollein, Oswald Oberhuber, Gustav Peichl, Walter Pichler, Rudolf Kohoutek) del Grazer Schule”.

En paralelo, en Graz, las primeras reuniones de estudiantes en los encuentros *Forum Stadtpark* (Encuentros culturales de literatura y arte anualmente celebrados desde que se inauguran en 1960) , tienen continuidad con los *Otoños de Estiria (Steiner Herbst)* donde numerosos arquitectos participan con intervenciones efímeras y temporales. Estos encuentros fueron apoyados por las autoridades e instituciones, que los entendían como vanguardias artísticas, sobre todo en comparación con una Viena aún conservadora y con la fuerte inercia heredera de la historia en todos los ámbitos culturales. Los movimientos culturales en torno a la década de los setenta en Graz son como cultura alternativa donde la figura más representativa vinculada a los estudios de arquitectura es Günter Dömenig desde la TU Graz encauza hacia la arquitectura gran parte de estas fuerzas.

Recientemente se han recuperado otros valores de esta generación¹⁶, como su ambición utópica o sus innovaciones estructurales o sistémicas. Por ejemplo proyectos de Domenig y Huth para la ciudad de Ragnitz, presentado en Cannes con una maqueta de gran complejidad estructural, pero que comparado con las propuestas de Yona Friedman para la *Space Frame City*, aportaba mayor flexibilidad constructiva y permitía una casi expansión sin límites de espacio habitables), y premiado con en *Grand Prix d'Urbanisme et d'Architecture*.

16 Wagner, Anselmo & Senarclens de Grancy, Antje (Hg.) *Was beliebt von der Grazer Schule?*. Berlin: 2012 Jovis A diferencia de las publicaciones anteriores más centradas en debatir y argumentar el lenguaje formal expresivo, deconstructivista de la “Escuela de Graz”, el conjunto de artículos recogidos en la publicación del simposio, se centra rescatar de las propuestas de este Grazer Schule los diseños utópicos menos conocidos y conceptos estructuralistas de la década de 1960.



Hollein, H. et Al. Alles ist Architektur. BAU 1968

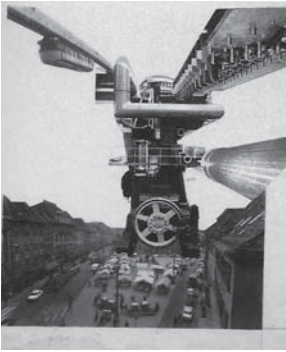


Haus Rucker Co 1971. Haus Lange Krefeld Cover.

La citada imagen que Konrad Frei envía en 1966 al Periódico local de Graz como respuesta a la pregunta lanzada a los ciudadanos sobre la necesaria renovación de la fachada del Ayuntamiento, no es un proyecto, es la imagen de una nueva cultura que desea ser representada en lo institucional: sobre la fachada Frey colocaba un collage conformado por piezas industriales, tubos, un Swebe Bahn (tren colgado), que estaba hablando realmente de qué otros asuntos podía o debía tratar la arquitectura: pensar tridimensionalmente, pensar en infraestructura, movilidad, conectividad y megaestructura, estaba pensando en suma en instalación urbana, más que en un proyecto. Esta propuesta no es un caso aislado, coetáneamente Haus-Rücker-Co, construye un modelo de su *Mind Expander* 1967, *Yellow Heart* 1967-68, y Coop Himmelblau , *Villa Rosa (Máquina de arquitectura con un programa de vivienda en tres partes, 1968)*, *Communication Accenturaries Astr-Balloon, Soul-Flipper, Info-Rausch*; el equipo de ZÜND-UP el *Great Vienna Auto Expander* 1969, un proyecto desarrollado en la asignatura de proyectos 2 de la Universidad, seguida de acciones como la “*Sal de la Tierra: Acción Hilt, Kistl, Kripl.Tafflen* (1970) en el Festival de Salzburgo; o *Missing Link* al que pertenecían jovencísimos Angela Hareiter, Otto Kapfinger y Adolf Krischanitz) proponía *The Goldene Viennese Heart*, 1970.

La Zentralsparkasse der Gemeinde promovió numerosas nuevas arquitecturas en torno a los 70, el primer intento con Hans Hollein no fue posible, los siguientes participaron numerosos miembros de una generación recién salida de las universidades. La más significativa por su vinculación al edificio existente de 1896 es la Z-Sparkasse Branch 1970-74 am Spitz en Viena de Friedrich Kurrent y Johanes Spalt.

Una mayor atención al lugar, al contexto y a la topografía va dejando atrás las firmes convicciones en la tecnología, obras de Peichl aún bastante estructuralistas y geometrizadas, otras de Arbeitsgruppe 4, van cerrando la etapa portomoderna en Viena, a la par que el deconstructivismo de Coop Himmebl(l)au en la Reforma de las Cubiertas del despacho de abogados en Falkenstrasse (1983, 1987-88), Hans Hollein en Haas Haus (1985-90), Konrad Frey en la Kusthaus de Mürz (1988-91), y numerosas reformas interiores de cafés, centros de literatura y oficinas.



Frei, K.1966 Imagen enviada a prensa, a raíz del concurso de renovación de la fachada del Ayuntamiento de Graz.

El término *Grazer Schule* es controvertido, fue acuñado por el crítico inglés Peter Blundell, anunciado en la editorial del número 4/5 de 1969 de BAU con el que denominaba un conjunto ciertamente heterogéneo de arquitectos que estaba trabajando o por terminar sus carreras en la TH de Graz. Como resume Antje Senarclens de Grancy, los arquitectos identificados bajo el término *Grazer Schule*, estaban trabajando con cuestiones esenciales para el proyecto, vinculado a las formas de proyectar de los estructuralismos y participación, construcción seriada o participada que también se dieron paralelamente (en relación con los brutalismos ingleses, como Lucien Kroll y su Maison Médicale, Bruselas, 1968-1973, y los estructuralismos alemanes). Peter Blundell Jones argumenta en favor de este movimiento que determinadas arquitecturas han sido comúnmente acotadas y agrupadas a un “organicismo”, mermando posiblemente destacar en estas búsquedas formalmente complejas otras pautas de interés para la arquitectura, como por ejemplo una búsqueda de imaginarios utópicos del espacio urbano, del espacio arquitectónico en la vivienda y en los edificios públicos.

A. Ruby ,en un esfuerzo por positivar el peso aún vigente del *Grazer Schule*, cita a C. Price y la lógica procesual de los proyectos y sus consecuencias, “*hace posibles realidades que no podrían existir sin que hubiera existido*”¹⁷, para justificar que el ensalzamiento y la vehemencia con que se posicionan la arquitectura exuberante de detalles y profusión de materiales de aquellos arquitectos, se vinculan a borrar o superar la presencia del nacional socialismo en la ciudad y su anexión al Tercer Reich, y alejarse del funcionalismo y sistematización con la que la arquitectura y su producción en masa se estaba poniendo en práctica en la década de los setenta y ochenta en los países germano parlantes.

No es menor la influencia de la Escuela de Arquitectura en la contienda generacional. Por ejemplo el rechazo de los Departamentos e Institutos vinculados a Arquitectura a trasladarse al nuevo edificio en la Lesingstraße de Domenig-Eisenköck. En él se encuentran la mayor parte de los institutos de ingeniería de la construcción y sólo uno de arquitectura, Gebäudelehre, cuyo catedrático es G. Domenig, director de la Escuela en 1996. Los demás Institutos prefirieron quedarse en los edificios de Rectorado (Rechbauerstraße) y la biblioteca (Technikerstraße). Este hecho puso de manifiesto el conflicto entre imponente retórica formal y material del Grazer Schule y una actitud ya crítica al respecto de la propia facultad de arquitectura incluso antes de que la siguiente generación por ejemplo, Roger Riewe o Hans Gangoly, llegaran a ser profesores de la misma.

Uno de los temas más importantes del desarrollo urbano de Graz en el periodo 1960-1980 es consolidar los espacios universitarios de las tres principales escuelas de la ciudad y evitar la construcción, de un campus universitario en la periferia, como se proponía en numerosas ciudades., y en Graz supone una singular reafirmación de estos heterogéneos modos de trabajo que coexistían y que se ensayan y “exponen” en las edificaciones universitarias. El mayor desarrollo edilicio se produce en la década de los ochenta y noventa, con la construcción de tres importantes edificios vinculados a la Universidad Karl –Franzens: La Facultad de Derecho y Economía (ReSoWi, 1996) de Günter Dömenig y Hermann Eisenköck, el Instituto de Botánica de Volker Gienke (1982-95), y los Institutos de Bioquímica y Biotecnología de Szyzskowitz-Kowalsky (1984-87), el Institutos de Procesamiento de Datos Geoespaciales de Domenig-Eisenköck (1996) junto al edificio del Rectorado, donde actualmente se alojan la mayor parte de los Institutos de Arquitectura.

17 Ruby, A., 2009).*Von Bauten und Häusern*Berlin: Ruby Press.

BEYOND THE MINIMAL:

Roger Riewe, entrevistado en 2016 insiste que no son en ningún caso minimalistas, son *más que* minimalistas. Según Peter Allison el concepto de minimal para la arquitectura es tan elástico que no designa una forma única o reconocible de trabajar, y aclara lo que une a los distintos arquitectos convocados en esta exposición es una afinidad en el planteamiento y objetivos planteados en cada proyecto así como el desarrollo de una técnica de proyecto o forma de proceder hacia el proyecto arquitectónico.

Allison reúne una serie de críticos que evalúan la arquitectura de los cuatro estudios, Otto Kapfinger, Ernst Hubeli, Moshed Mustafavi y Bret Steel continuarán acompañando la crítica de proyectos de arquitectura de Riegler Riewe y a las obras de estos estudios: ARTEC (Bettina Götz y Richard Manahl) que presentan las obras de Adolf Krischanitz en las viviendas y la Urbanización en Pilotengasse (realizada en colaboración de Herzog & De Meuron y el artista del color Helmut Federle), Pauhof (Michael Hofstätter y Wolfgang Pauzenberger) quienes muestran la propuesta para el Pabellón de Austria para la Expo’92 de Sevilla, y Riegler Riewe, quienes documentan las viviendas y el concurso de los Institutos de Informática y Electrónica en Inffeldstrasse.

El recorrido por estos estudios y los comentarios sobre su obra de los distintos críticos caracteriza los asuntos o temas de proyecto que, frente a las prácticas profundamente arraigadas en la argumentación formal y discurso semántico del proyecto en los años ochenta, ocupa a una parte de los profesionales en los noventa en Austria: pauta estructural–infraestructural o disposición tipológica; arquitectura sin forma o composición de elementos; arquitectura banal y cotidiana o bien monumental y asertiva; pragmatismo o estructuralismo funcional.

Todas estas caracterizaciones confluyen en la exposición, en esta selección de arquitectos que trabajan en cierto sentido en continuidad con el Movimiento Moderno, y son herederos de determinada genealogía también escolar, cuyas tradiciones constructivas locales muestran esa continuidad, y que nacen de la resistencia a la retórica postmoderna y exuberante de Hans Hollein y Rob Krier en Viena y la expresión desenfrenada de Szyzskiwitz-Kowalski y G. Doménig desde Graz.

En el artículo “*Space text as context*” (“El espacio como contexto”) incluido en el catálogo, Otto Kapfinger vincula las arquitecturas mostradas en la exposición y el momento de cambio experimentado en las prácticas artísticas de los sesenta. Señala que es el momento cuando consiguen desvincular la relación entre la manualidad de la fabricación y el sentido de objeto, hasta entonces evidente, para subrayar el espacio *performado* por ellos y su interacción con el lugar y el espectador.Según Kapfinger, ya en la arquitectura moderna austriaca “*este cambio se puede advertir en la atención de A. Loos por el espacio en vez de por el Ornamento (de una concepción del proyecto bidimensional a una tridimensional del espacio)*”, en Ludwig Wittgenstein, *el paso en filosofía de una aproximación filosofía de la comunicación a una investigación de patrones de comunicación* y una crítica el lenguaje en sí mismo; y *en la poesía concreta* del Vienna Group *que muestra la energía* contextual de conceptos liberados de su sintaxis cotidiana”¹⁸.

18 Allison, P. et al., 1998, *Beyond the Minimal*. London: Architectural Association.p.14

Los materiales presentados en la exposición muestran cómo estos cuatro estudios se autorepresentan: una claridad organizativa en planta y sección, la sencillez de las maquetas describen la información básica e inmediata que invita a su análisis y cuya percepción se compensa con la formulación paralela de una experiencia con gran riqueza material y espacial, que se anuncia más allá de los bordes del lugar representado. Peter Allison en el texto “*Substantial and light*” resume una sección o planta representativa de los proyectos de los estudios en exposición, obras que son leídas como una “serie de filtros para crear algunos gradientes de exposición a la intimidad, movimiento, quietud calma, que aportan, con ciertas pautas, las que se les ha dado más importancia o peso”¹⁹. Frecuentemente aparecen desdibujados o no determinados para convocar precisamente a imaginar la experiencia. “(...)En énfasis entre proceso y experiencia empieza y termina más allá los bordes del lugar, y la especificación de su cercado exterior se entiende para establecer una posibilidad de intercambio y diálogo”.²⁰

INEVITABLE COMPARACIÓN REGIONAL (SUIZA):

La alusión desde las prácticas arquitectónicas a las prácticas artísticas de los años sesenta hace inevitable, para los críticos convocados en el catálogo de la exposición, la recurrente comparación con las arquitecturas en Suiza del mismo periodo: Herzog & de Meuron (Sandoz Laboratory en Basilea, 1988-91), Diener & Diener, Giyon & Guger (Kirchner Foundation en Winthertur 1992), Peter Zumtor (Bregenz Kunstmuseum 1997), Marianne Burkhalter y Christian Sumi (Hotel Zürichberg, 1995).

Es continua la comparación en aspectos culturales, sociales, ambientales y políticos entre los austriacos y los suizos y alemanes. En arquitectura, uno de los aspectos que se apuntan como diferenciales es la relación con los materiales: Peter Allison subraya que los suizos tienden a hacer una referencia a lo tradicional del material (piedra, acero, madera), los arquitectos en Austria mantienen un compromiso con productos industriales contemporáneos, que les lleva a trabajar de forma más experimental la construcción de los proyectos. Así como los minimalismos de los sesenta, no hacen una distinción clara entre materiales crudos y los productos de la industria –relativamente libres de asociaciones-, los materiales cualquiera que sea su procedencia, se piensan y se introducen en los proyectos para ser valorados por sí mismos. La traslación a la arquitectura de los noventa en Austria *conlleva restringir selección de materiales, asimilarlos estéticamente en lo posible*. Como es observable en la obra de Riegler Riewe en la de PAUHOFF la importancia de la organización conceptual del proyecto relega las decisiones materiales a una segunda posición.

La arquitectura suiza de los noventa que también se tilda de *minimal*, se presenta como un todo donde materia y soporte coinciden o se enmascaran (como la doble capa en *Goetz Gallery Munich*, o *Am Wolf Signal Box* de Herzog & De Meuron), mientras que en obras como los Institutos de Informática y Electrónica en Graz de Riegler Riewe, los pilares y muros se duplican, unos con función estructural y otros como denso revestimiento.

En las obras austriacas, la estructura pauta una “orden sistemático” reconocible, Peter Allison alude a la obra *Open Cubes* (1974) de Sol Lewit, líneas y pautas estructuradas sobre las que

19 Allison, P. et al., 1998, op. Cit p.15

20 Allison, P. et al., 1998, op. Cit p.15

generar variaciones programáticas con una forma sencilla, como ocurre en el proyecto de las Viviendas de la Pilotengasse en Viena de Krischanitz.

En la reflexión sobre la forma entre los arquitectos austriacos, no es tan determinante conseguir y obtener la “caja simple” como objetivo esencial. La arquitectura austriaca, en distintos momentos de la historia, muestra la caja exterior y es resultado de pensar la arquitectura desde un interior, como se constata en las casas de Loos.

Según Ernst Huberli, las referencias a Loos, como generador de contenedores que albergan en su interior un rico conjunto de espacios enlazados, son perceptibles en las obras de arquitectos austriacos como Krischanitz y Riegler Riewe, quienes ponderan con énfasis una espacialidad que hace una experiencia perceptiva rica, basada en “*asimetrías, tactilidad, materiales y colores que dispersan la luz y la sombra*”²¹.

En la arquitectura de estos estudios existe una relación entre la gran escala y la escala próxima que queda pautada por unas reglas básicas de proyecto, que es perceptible desde los detalles, cómo llega el edificio al suelo, como se resuelven las carpinterías y cerramientos, cómo hacer parecer un espacio mínimo en un espacio mayor, o más permeable, y hasta el conjunto urbano que se propone.

En este proceso de atención por cada paso del proyecto, la arquitectura austriaca tiene una aproximación diferente a la suiza, frente al gobierno de los detalles y resolución formal y material unívoca de los suizos, que suelen depender fuertemente de convenciones académicas, los arquitectos austriacos buscan frecuentemente sostener siempre un ideal de claridad y tensión lacónica, una vuelta a los clásicos con técnicas modernas y tardo-modernas, una atención en la forma de fabricación y el control de los detalles que aportan cualidades inherentes a la artesanía. Ernst Huberli, en el artículo “*Minimal Forms-Architectural Concepts*” indica que el lujo de ser capaz de emplear medios de producción pre-industriales ha reducido a los suizos al debate de cuestiones sólo para el diseño en arquitectura, señala que las preguntas “*¿Cuál es la mejor técnica para suprimir los detalles y hacer desaparecer las juntas? Como hacer que una casa sea ‘cool’? Esta tecnología de reducción formal suiza, que parece desatender temas conceptuales genera una situación paradójica: en Suiza se ha instaurado como ‘museo de detalles resueltos cuidadosamente’ – Hans Frei-, mientras los austriacos al estar menos preocupados por el refinamiento de su construcción, trabajan ya con cierta ventaja*”²².

La expresión formal y material de los edificios de estudios austriacos mostrados en esta exposición se referencia en el catálogo con el entonces recientemente fallecido Max Bill, cuya obra se cataloga y se expone de nuevo a finales de los noventa. Se destacan de la obra de Bill dos referencias fundamentales: el intencionado y cuidado diseño que siempre queda un paso antes de decantarse por el gusto o la moda, de forma que cumpla la máxima de “*el buen diseño depende de la armonía entre la forma de un objeto y su uso*”²³, y la valoración de una cultura local como referencia a los modos de producción no globalizados, que adaptan la arquitectura y la construcción a las contingencias reales, allí donde lo global no resuelve los problemas reales.

21 Allison, P. et al., 1998, op. Cit p.17

22 Allison, P. et al., 1998, op. Cit. p.35

23 Fontán del Junco, M.& Toledo, M.,2015, *Max Bill*. Madrid: Fundación Juan March.

*"La diferencia entre vida real y su encarnación en los medios está más claramente definida en el subconsciente de la cultura provincial, donde las debilidades de la arquitectura global se hacen más presentes"*²⁴.

Es visible en el proyecto ya descrito del Centro Cultural Wolkenstein de Stainarch de Riegler Riewe, la respuesta de la arquitectura en este caso se distancia de propuestas estéticas dominantes o reconocibles internacionalmente en el inicio de la década de los noventa. En el momento en que la arquitectura está en el proceso de convertirse en un producto comercializable globalmente, es reconocible en centros con fuertes tradiciones académicas pero periféricas, como Graz o Basilea, una posición innovadora y experimental, no como una reformulación contextualista o regionalista. En 1990 se pueden encontrar arquitecturas metropolitanas en pequeñas ciudades y edificios muy provincianos en grandes metrópolis. Lo que resulta más interesante para Hubeli es que hay una aproximación provinciana a estas arquitecturas: rechazan ser expresión a una moda o tendencia y escapan al debate semántico que preocupa a los metropolitanos, usando métodos de negación: *"contra el ruido, el silencio; contra la variedad, la simplicidad; contra los llenos, los vacíos"*²⁵.

En la década de los ochenta, dos situaciones singulares coexistentes vinculadas a las escuelas de arquitectura en Viena y Graz construyen una posible fuente de referencias hacia y contra las que reaccionar que producen un cambio en la actitud y forma de desarrollar el proyecto de arquitectura. Coexiste, además, con la confluencia de una generación de investigadores y críticos nacidos a finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta que sostienen el debate urbano y arquitectónico.

INVESTIGADORES Y CRÍTICOS 1980-90

Junto a los críticos de arquitectura como el citado Otto Kapfinger (1949, St. Pölten), Helmut Richter (1941, Graz-2014, Viena, decano en la TU desde los 90 en Graz, de gran influencia) Walter Zschokke (1948, Wildegg Suiza-2009 Viena), Dietmar Steiner (1951, Wels), Walter Chramosta (1956 Viena) una nueva generación de arquitectos y críticos comienza a destacar y poner en valor la arquitectura pragmática, realista, alejada del ejercicio formal.

Junto al citado Ernst Hubeli, (1960, Stuttgart, Catedrático de Urbanismo en TU Graz), Christian Kühn (1962 Viena, decano TU Viena, de gran influencia), Arno Ritter (1965, Viena), arquitectas y escritoras como Ute Woltron y Eva Guttmann destacan en la década de los noventa el trabajo inicial de esta nueva generación: Riegler Riewe, Henke & Schreieck, viviendas de Wohnbau Frauenfelderstrasse (1993) y Volks – und Hauptschule Leberberg (1996), Jabornegg-Palffy, Walter Stelzhammer (1950 Krems), que empieza a compartir premios y publicaciones con las cada vez más afamadas y celebradas intervenciones de Hans Hollein (Haas Haus Viena 1990; Shedhalle St.Pölten, 1997; DonauCity con Margarethe Cufer, Adolf Krischanitz, Herman Czech, Arata Isozaki, 1999), Coop Himmelb(l)au (Ático del despacho de abogados en Falkenstrasse 1988; Hochhausstudle con Max Rieder, Hans Peter Wörndt, 1991; Festspielhaus Salzburg, 1998; Wohnturm Viena, 1998; Gasometer 2001).

24 Allison, P. et al., 1998, op. Cit. p.36

25 Allison, P. et al., 1998, op. Cit. p.36

Es significativo que en paralelo al despliegue de la arquitectura de Hollein y Prix, a la TU Wien llegan, a través de la revista *Rassegna de Archittettura e Urbanistica de la Sapienza de Roma*, importantes artículos sobre la ciudad y el proyecto. A la publicación de M. Tafuri de la investigación *"Vienna rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista (1919-1933)"*, en 1980, se suman los trabajos de Luigi Ramazzotti sobre la arquitectura de Loos y de Wittgstein (*Rassegna* nº 58-59-60/ 1984) y el profesor Bruno Reichlin (1941, Lucerna), que había trabajado con Rossi, imparte clase en la universidad vienesa, y difunde los artículos de Zevi y Gregotti, Maurizio Ferrari, sobre la arquitectura de la postguerra italiana y española. A finales de la década de los ochenta, Barcelona es tratada ampliamente en distintos artículos de Luis Domenech, Elias Torres, Martínez Lapeña, Joan Busquets.

Asimismo, Reichlin es uno de los principales investigadores y divulgadores de la obra heredada del movimiento moderno, no ya como exaltación de los arquitectos clave, sino como reflexión sobre sus técnicas de proyecto y el valor de la herencia de algunas obras. Publica para la Fundación Le Corbusier *"La restauration de la Villa de Mandrot"*, recogida en *La conservation de l'oeuvre construite de Le Corbusier*, París, 1990, y recupera la obra de Sartoris, Tessenov, Plecnik, para el marco académico. Forma parte del comité científico, junto a Adolf Stiller y Lucius Buckhard, para la gran exposición de Le Corbusier por el cincuentenario de su muerte, en el Centre Pompidou, en la que algunos estudiantes de Reichlin como Erich Hubman (de Hubman & Vass) trabajan restaurando y haciendo maquetas desde Viena. Como comentan Hubert & Vass en la entrevista realizada en junio 2016, son la primera generación formada ya sin "la presencia" de Le Corbusier pero con tal proximidad a esta obra y su forma de trabajar proyectos, que desde cierta distancia y a la vez proximidad, pueden formular una reflexión distinta sobre el legado de su obra.

Otto Kapfinger, Adolf Stiller y Mathias Boeckl inician a principios de los noventa una importante labor investigadora sobre los arquitectos austriacos emigrados en la primera mitad de siglo durante las dos guerras mundiales y en el periodo de entreguerras, estudio que culminan en la exposición *"Visionäre & Vertriebene. Österreichische Architekten im Exil. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur"*²⁶ (*"Visionarios y Desplazados. Arquitectos austriacos en el exilio, huellas austriacas en la arquitectura americana"*) en la *Kunsthalle* de Viena en 1995, que es la exposición más importante sobre la arquitectura "moderna" austriaca, antes de la celebración de distintas muestras comerciales –según la opinión del arquitecto Andreas Vass – organizadas por el MAK y la Kiesler Foundation, donde la ingente catalogación de la documentación de Hoffmann, Olbricht, Loos, Frank, Kiesler, se expone también como parte de la oferta de la industria cultural de Viena.

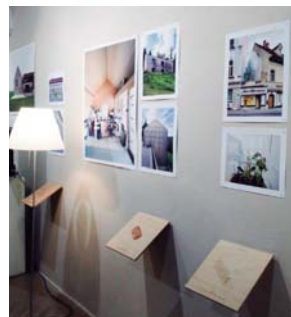
La vinculación de Reichlin a la THU Zurich conlleva hacer partícipes a sus estudiantes y círculos académicos de los números que la revista *Werk Bau und Wohnen* dedica en la década de los noventa a desarrollar un debate lejano ya a la reafirmación teórica posmoderna y deconstructivista que imperaba en las publicaciones estadounidenses y francesas, y se publican las primeras obras de Herzog y De Meuron, Peter Zumthor o Livio Vacchini. Junto a ellos, se destaca el proyecto premiado del Concurso Internacional en 1989 para los Aparcamiento de la Alhambra de Andreas

26 En la exposición en la Kunsthalle Wien de 24 de febrero al 16 de Abril de 1995 se muestran proyectos y obras –muchos de ellos inéditos – de los arquitectos: Felix Augenfeld, Rudolf Baumfeld, Wilhelm Baumgarten, Josef Franz Dex, Josef Frank, Paul Theodore Frankl, Viktor Gruen, Arthur Grünberger, Wolfgang Hoffmann, Gerhard Karplus, Friedrich Kiesler, Leopold Kleiner, Ernst Lichtblau, Fritz Malcher, Emanuel Neubrunn, Richard J. Neutra, Fritz Reichl, Bernard Rudofsky, Rudolph Michael Schindler, Simon Schmidner, Ernst Schwadron, Walter Sobotka, Anton Tedesco, Joseph Urban, Hans Adolf Vetter, Oskar Wlach, Liane Zimlir

Vass & Erich Hubmann, discípulos de Reichlin, trabajan desde esta herencia el respecto por la historia y el territorio en un proyecto determinante para el entorno del monumento histórico. El proyecto adapta suavemente la topografía de la explanada al Norte de la Alhambra y lleva el agua de riego a los árboles que cubrirán esta superficie, a través de un sistema de canales que se medie con la historia del lugar. La vinculación con Andalucía a través del trabajo con la Alhambra les lleva a montar en 1999 la exposición Austria Siglo XX en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cuyos comisarios son Otto Kapfinger, Dietmar Steiner y Adolph Stiller, muestra extensa en la que se pone de manifiesto la señalada heterogeneidad de los discursos arquitectónicos en Austria en el cambio de siglo.

Los primeros estudiantes que cursaron con Richter y Prix, así como los últimos de Holzbauer, algo más jóvenes que la generación de Riegler Riewe, caracterizan una arquitectura que también se llama en Viena „Arquitectura joven” difundida por diversas exposiciones del AZW comisariadas por D. Steiner y O. Kapfinger, que se llamaron YOVA: los estudios Querkraft, AWG, Propeller Z, Poor Boys Enterprise, BEHF, BWM, sobre los que Andreas Vass al hilo de esta exitosa joven generación del 2015 comenta: *“se trata de una arquitectura colorida, pop, ‘sin problemas’, afirmativa y pragmática a la vez, a tal punto que entienden y asumen la arquitectura como una oferta de servicios en una sociedad dirigida, neoliberal, capitalista y acorde con las industrias culturales del presente”*.

Los premios Haus der Architektur 2016 de Graz comisariados por la arquitecta Tina Gregoric y Markus Bogensberger se titulan „Pragmatisch und poetisch” (pragmático y poético) y subraya de los proyectos seleccionados la recuperación de una lógica pragmática, operativa, de construcción sencilla e inmediata, que incorpora un diseño singularizado en la forma y el significado de materiales, donde es reconocible un lenguaje poético, fundiendo, o con-fundiendo, estas lógicas pragmáticas con una retórica arquetípica y estereotipada. Se premia el Centro de Mayores “Erika Horn” proyectado por Dietger Wissounig Architekten, y son seleccionados pequeños proyectos como Atelier Am Kogl, de Johannes Kaufmann Architektur, “Haus T” del Atelier Ulrike Tinnacher. Visitada la exposición, se constata cómo obras de arquitectura que se documentaban excepcionalmente con aquellas características pretendidamente sin lenguaje ni discurso a principio de los noventa, instituyen décadas más tarde un modo de hacer estereotipado, lógica común a los distintos premios, con los que en futuras investigaciones hacer balance del legado o influencia de la generación representada por Riegler Riewe.



Exposición Pragmatisch und Poetisch, Premios de Arquitectura 2016 Haus de Architektur Graz.



Dietger Wissounig Architekten, 2016, Residencia de Mayores Erika Horn, Styria, planta baja

Riegler Riewe, 2001. IITUG. Calle Interior desde galería planta 3.



Riegler Riewe, 2001. IITUG. Calle Exterior.



INSTITUTOS DE INFORMÁTICA Y ELECTROTECNIA EN LA UNIVERSIDAD DE GRAZ COMO DISPOSICIÓN.

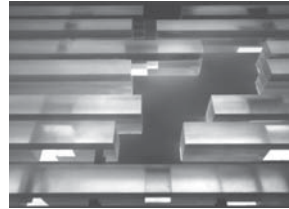
Se ha estudiado la obra de los Institutos de Informática y Electrotecnia en la Universidad de Graz como proyecto y obra donde reconocer algunos aspectos de la arquitectura como disposición. Es particularmente reconocible cómo el proyecto genera un recinto urbano abierto, caracterizado por una pauta subyacente en planta, alterable y ajustable junto al trabajo de una sección que articula los espacios del proyecto en continuidad. La caracterización de la herramienta "pauta" como organización del proyecto adquiere en los Institutos de Informática y Electrotecnia de la Universidad de Graz una singular relación de eficacia espacial y constructiva. Como hemos visto el proyecto propone un trozo de ciudad, donde la edificación conforma e incorpora el espacio público y distintos niveles de apropiación. El complejo programa de usos es un dato de partida del proyecto; numerosos espacios de muy diferente dimensión y requerimientos se organizan en series paralelas, diferenciadas por espacios calle –interiores y exteriores. Se incluyen en la serie distintos elementos: accesos, espacios de descanso, pasos elevados y espacios que quedan vacantes a la espera de ser ocupados.

Los espacios "calle" enhebran en el exterior plazas que atraviesan la edificación y conectan con el campus, propiciando el recorrido transversal a las piezas. En los espacios "calle" cubiertos, se vinculan en planta baja los accesos de las aulas teóricas escalonadas en el subsuelo y a espacios interiores cedidos, así como a los exteriores incorporados como parking de bicis y vestíbulos previos a los núcleos de comunicación. La calle interior recibe luz cenital y queda atravesada por tránsitos de lado a lado pautando la perspectiva en secciones que equilibran la verticalidad y horizontalidad del mismo.

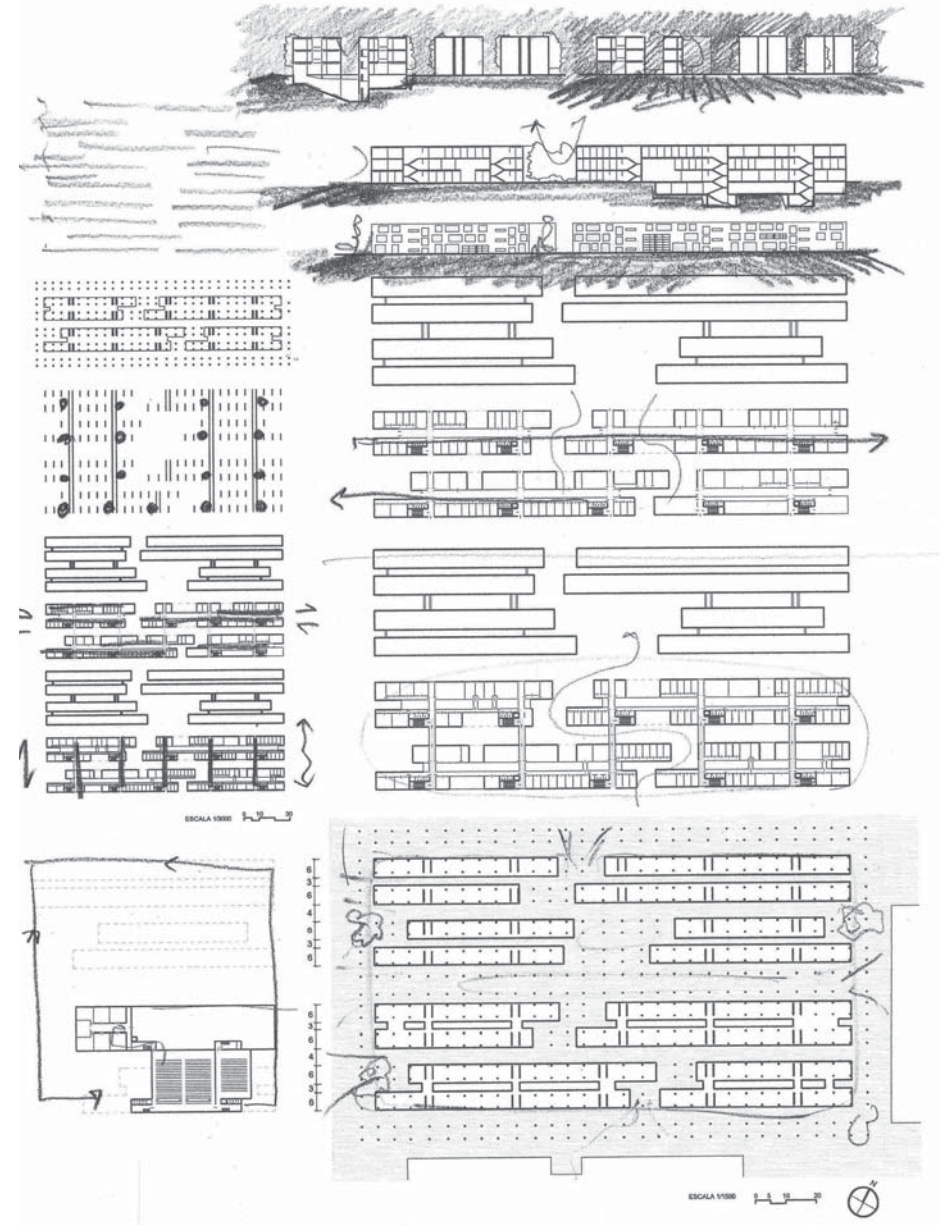
El módulo estructural 4-6-4 organiza constructivamente esta secuencia de espacios, el cerramiento, es una envolvente, el hormigón no es portante, se trata como un revestimiento independiente de la misma. El hallazgo, como se ha descrito, es haber conseguido una traza constructiva eficaz –económica-, capaz de albergar una seriación de espacios de pequeñas variaciones dimensionales, con similares relaciones con el exterior y con el interior.

La pauta de alzados y seriación en planta elimina todo lenguaje compositivo que pudiera determinar una jerarquía de espacios, pero a la vez, evita la indefinición o anisotropía entre ellos. No son espacios estáticos, a la experiencia del tránsito entre las los distintos niveles, en altura y entre cada pieza, propone una experiencia de paseo distraído, que remite a una condición Urbana. Las distintas familias que habitan estos espacios ocupan – estudiantes, profesores, investigadores, personal administrativo-, son convocadas, con sus enseres, a domesticar los espacios que quedan en el "desfase" de la seriación de programa y los espacios de tránsito.

El paisaje interior es abarcable con la mirada, tiene continuidades transversales que los vinculan a salas que lejos de ser genéricas incorporan rápidamente señales de apropiación individualidades y colectivos, enseres que tienen más que ver con lo doméstico que con lo privado, como propuesta de habitar colectivo que se da en no demandar siempre una sensación de pertenencia. Docencia, investigación y forma de vida académica construyen experimental y cotidianamente sus vínculos en este conjunto de espacios dispuestos.



RIEGLER RIEWE, 1993-2001, INTITUTOS DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA DE LA UNIVERSIDAD DE GRAZ



2. PLANTA DE RECICLAJE DE RESIDUOS URBANOS EN VALDEMINGÓMEZ, ÁBALOS & HERREROS



La nuevas instalaciones de la Planta de Tratamiento de residuos forman parte de un plan integral de recuperación del vertedero en Valdemingómez, para proyectar el Parque, una iniciativa que propone compensar y equilibrar las diferencias sociales y ambientales entre el Norte y el Sur de la capital.

El proyecto se asume como la oportunidad de observar contemporáneamente tanto la ciudad como la cultura en la que proyecta. I. Solá Morales resume: *“No es extraño que una obra tan potente y ambiciosa como son el conjunto de propuestas para el Vertedero Municipal de Madrid, en Valdemingómez, se convierta en paradigmática de toda su producción. El nuevo Vertedero, el conjunto del proceso de tratamiento de residuos, la interpretación paisajística y su entendimiento en el crecimiento de la gran ciudad hacen de esta experiencia un núcleo conceptual de alcance muy singular. Es seguro que este trabajo hecho con rapidez, sentido pragmático, bricolaje, material astuto, pero también con ambiciosa visión de conjunto, marca un hito en la producción de Ábalos y Herreros”*¹.

Prevía solicitud de visita, se accede al Parque Tecnológico de Valdemingómez (Madrid) conformado por de seis edificios (Las Lomas, La Paloma, Las Dehesas y La Galiana, además del Centro de Visitantes y el complejo de Biometanización y cinco instalaciones educativas), y 110 hectáreas de parque. Recicla más de 70.000 toneladas al año (plásticos, aluminio, papel, brick, vidrio, hierros y otros metales,) y obtiene 200.000 MWh de energía eléctrica de la que un tercio se autoconsume y el resto aporta la red.

Agotado el vertedero que funcionó de 1978 al 2000, en 1997 se convoca un Concurso de Empresas para la Restauración, Desgasificación y construcción de una Planta de Reciclaje de Residuos, dos décadas después son las diferentes Plantas de Tratamiento de Residuos Urbanos de Madrid, al que concurre el estudio Ábalos & Herreros con Vertresa-RWE Process. Años antes habían construido las Estaciones Depuradoras de Aguas Residuales de Majadahonda, Villalba y Guadarrama. Al día unas 3.300 toneladas de residuos pasan por el Centro de Las Dehesas, primera sede de esta cadena de separación y clasificado de residuos de los que finalmente parte se recicla, parte es tratada, y parte se traduce en energía² en otras instalaciones o se vierte a vertedero controlado.

SITUACIÓN PERIFÉRICA

Al Sur de Madrid está situado Valdemingómez, que linda con Rivas-Vaciamadrid y con la pedanía de Perales del Río (Getafe), cuya delimitación está marcada por el Río Manzanares. El límite Norte es la autopista de circunvalación M-50 que separa esta zona de los barrios del Ensanche de Vallecas y del futuro desarrollo urbanístico de Valdecarros; y el Este coincide con la autovía A-3, límite de la urbanización Covibar perteneciente a Rivas-Vaciamadrid.

¹ Sola-Morales, I. 2000, “Inscripciones en la superficie”, en Ábalos & Herreros. *Reciclando Madrid*. Barcelona: Actar. Pág.58-79.
² Parque Tecnológico de Valdemingómez se adapta ahora a la *Directiva Europea 2008/98/CE de 19 de noviembre*, que obliga a recuperar todos los materiales y energía contenidos en los residuos. De 1992 a 1998 se hace necesario ampliar las Plantas de Las Lomas y La Paloma y recuperar de los vertederos agotados, que se cierran en el 2000. En 2003 se pone en marcha el Centro de Valorización Energética La Galiana y se construye el Parque Forestal sobre los vertederos, y en 2008 se amplía la Planta de Separación y Compostaje de La Paloma y se finalizan las Plantas de Biometanización y Tratamiento de Biogás.

Ábalos & Herreros, 2000. Acceso Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

En el Plan de Recuperación del Parque Regional del Sureste se describe como “una zona no urbanizable que no tiene población establecida legalmente salvo familias residentes en la calle Francisco Álvarez en la zona situada al borde de la A-3. Es una zona insalubre que alberga los vertederos de Madrid y una planta incineradora de residuos, motivo por el cual no es apta para ser habitable. A pesar de ello buena parte de su ámbito está ocupado con viviendas ilegales a lo largo de la Cañada Real que atraviesa dicha zona”. El Plan General de Ordenación Urbana de Madrid del 1997 y el Plan especial de Infraestructuras del Suroeste de Madrid incorporan la ordenación de la accesibilidad viaria a Valdemingómez, que discurre próximo a la Cañada Real y las viviendas construidas en el entorno.

En el marco de ese planeamiento urbanístico Ábalos y Herreros participan en el concurso de empresas (1996) para la construcción y explotación de la Planta de reciclaje, que consta de un pabellón de Recepción y Pesaje, una Planta de Tratamiento de Residuos Urbanos y Servicios Generales así como la Planta de Elaboración y Afino de compost. Su construcción y explotación se adjudica a la UTE formada por las empresas Vertresa-RWE-Proce, por 25 años.

Esta Planta de Tratamiento ocupa una superficie de 98,2 hectáreas de las que 13 corresponden a las instalaciones de tratamiento y 73,2 al vertedero de rechazos. El proyecto de parque es un despliegue topográfico y edafológico, donde las áreas más llanas se usarán de forma intensiva con pistas de *pitch-and-putt*, aeromodelismo, motocross, lago para juegos de aventura, viveros y parcelas de jardinería. El suelo de monte bajo, se disponen en bandas, sobre las que se alinean curvas de pinos. Las áreas de mayor desnivel topográfico se proponen para esquí sobre hierba o vuelo en ala delta. Los planos nuevas características de este espacio: niveles de gas, circuitos y mapas de olores – los producidos por el vertedero y los producidos por las especies vegetales-.

La Planta sustituye a la anterior instalación de clasificación de residuos *Las Dehesas* en servicio desde 1982. Su función es recuperar los materiales reciclables presentes en los residuos urbanos, y separar y procesar la materia orgánica para transformarla en compost³. Las instalaciones se complementan con los ya citados espacios de Aula Ecológica, Museo Ambiental, una cubierta visitable de 5.084 m2, un circuito Pedagógico y un Salón de Conferencias.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA

En la memoria original del proyecto archivada en el Canadian Centre for Architecture de Montreal , se describe la propuesta: “Los criterios arquitectónicos de diseño se pueden resumir en la pretensión de obtener una iconografía fácilmente asociable a la de una industria limpia o u laboratorio de investigación entendiendo que con ella se evita cualquier connotación de la instalación con una industria tradicional pesada y sucia, aportando un grado de ligereza que creemos permitirá hacer comprensible, especialmente a los visitantes, la naturaleza del centro como algo comprometido con la asociación de valores y aspiraciones medioambientales de la

3 La primera de las estaciones recupera y clasifica cuatro tipos de productos: papel y cartón, metales férricos y no férricos, vidrio y plásticos – fil, denso de color y denso de blanco-. La planta de compostaje convierte en abonos 200.000 toneladas de residuos orgánicos al año. Incorpora un sistema de tratamiento de olores basado en la aspiración de gases y su paso por filtros biológicos. Se construye una estación de residuos voluminosos – neveras, muebles, etc... – que recupera metales, maderas y otros productos. Se ha montado una planta de tratamiento de restos de animales con capacidad de 400 toneladas al año. Al final de la estación el rechazo (lo que no se puede reciclar va a parar a un vertedero controlado dividido en nueve partes (celdas) que se irán cubriendo de una capa vegetal según se vayan llenando. El vertedero cuenta con una planta de extracción de gases que se utiliza para producir energía eléctrica y otra de lixiviados – recuperación de los líquidos que produzca la basura depositada-.

PLANTA DE RECICLAJE DE RESIDUOS URBANOS VALDEMINGÓMEZ.

DATOS TÉCNICOS.

Fecha Concurso

1997. Concurso de empresas, (se presentan tres: Vertresa-RWE Process(ganadora), Sufisa-Ingeniería Urbana (participada por la multinacional norteamericana "Waste")fuente: (País 1997)

Proyecto

1997-1998

Construcción

1998-2000

Programa

Planta de reciclaje y clasificación de residuos Urbanos

Emplazamiento

Valdemingómez

Arquitectos Equipo

Ábalos & Herreros. Colaboradores: Aurelie Berrito, Ángel Borrego, Cristina Díaz, David Franco, Mª Auxiliadora Gálvez, Rafael Hernández, Efrén García-Grinda, Pablo Martínez Capdevila

Superficie

Edificio de Reciclaje y oficinas: Planta Baja 13.485m2, Planta de Oficinas:215m2. Planta de Recepción y Museo:185m2. Edificio de Compostaje:15.225. Edificio de acceso: Planta baja:125m2 (voladizo cubre 630m2)

AGENTES en OBRA

Arquitectura

Ábalos & Herreros.

Estructura

Obiol y Moya

Estudio Geológico: Andrés Carbó

Consultores técnicos

Instalaciones: Jose María Cruz, Pedro José Blanco

Paisajismo: Fernando Valero. Estudio Económico: Miguel Ángel Rica, José Torras. Estudio de impacto medioambiental: Javier Ceballos

Control de obra

Control Técnico: Juan Espinosa (Vertresa)

Project Management: Juan Sempere (IMES)

Constructora y contratas

Ingeniería: Servicios técnicos de Vertresa, Director: Fernando Valledor

Promotor

Vertresa-RWE Process UTE (sociedad controlada por Alberto Cortina y Alberto Alcocer) Colaboradores de Vertresa: Grupo Félix Martín

cultura contemporánea y principalmente como una instalación limpia y de alto valor ecológico. Ésta es la razón de que al exterior, la edificación ofrezca una imagen de máxima sencillez y máxima consistencia visual” .

Las edificaciones que lo componen son:

Pabellón de recepción y pesaje: el pabellón de recepción y pesaje, ubicado en la zona noroeste del conjunto, aparece en el paisaje como un *objeto singular*: planta en forma de paralelepípedo y sección en forma de “T”. Su base mide 20,25 x 6,15 aprox. sobre la que se apoya una cubierta volada con dimensiones 20,25 x 35,60 y un canto de 2,00 m. El edificio tiene una altura total de 8,50 m. En la base de del edificio se encuentra el control de básculas, acceso, las oficinas y salas de reuniones, módulo de aseos y una zona de almacenaje. Bajo las alas de la cubierta se encuentran dos módulos de apoyo, uno para el control de visitantes y otro secundario para el control de las básculas, de planta rectangular (3,20 x 4,70 m aprox. y una altura de 3,20m.). El edificio de acceso está realizado en estructura de acero y cubierta de cerchas del mismo material. Los cerramientos están realizados con policarbonato reciclado y paneles de chapa de acero.

Planta de Tratamiento de Residuos Urbanos y Servicios Generales (Centro de Visitantes): el edificio concentra un conjunto heterogéneo de procesos de selección y procesamiento de la basura, almacenaje, talleres y oficinas, y el Centro de Visitantes Aula Ecológica, un Museo Ambiental, un Circuito Pedagógico y un Salón de Conferencias, y el acceso a la cubierta verde visitable de 5.084 m2. La cubierta verde inclinada cubre homogéneamente una superficie casi cuadrada de 110x 120m de lado, bajo la cual se disponen tres niveles topográficos: en la cota superior, ubicada en la fachada suroeste, se encuentra la plataforma de descarga (cota +0,00), directamente conectada con los fosos de recepción (cota – 12,00). Desde estos fosos de recepción, el material de desecho pasa a una segunda cota, nivel en que, se sitúa el área de residuos voluminosos y la zona de separación mecánica de residuos, y el área museística y de oficinas del edificio. Un gran patio ilumina tres plantas: en planta baja (cota – 6,00) se encuentra la zona de recepción y sala medioambiental y los vestuarios de personal; en planta primera (cota – 2,50) el comedor de personal y las oficinas; la segunda y última planta (cota +1,00) ilumina la zona museística y los accesos a la cubierta. También se sitúa una conexión directa al parking que se encuentra en la fachada noroeste. En el nivel a cota – 16,65 m se encuentra el área de residuos no reciclables para su transferencia a vertedero; la selección final de materiales y el área de almacenado de materiales reciclados y el aparcamiento para vehículos pesados.

El edificio está realizado sobre cimentación, contenciones y bases – pozos y cubas – de hormigón. Se genera así la topografía necesaria para la selección de materiales por gravitación. Sobre esta base se apoya una estructura metálica de vigas y pilares, cuyas uniones son atornilladas y roblonadas – mayoritariamente según la demanda estructural, para su futura desconstrucción-. Sobre ellos se apoya una cubierta de estructura metálica, paneles metálicos de aislamiento y cubierta vegetal. Esta cubierta verde inclinada desde el suroeste (cota +12,00) hasta el noreste (cota +9,20) interrumpe por el patio que aporta iluminación a la zona de oficinas y museo, y cuatro lucernarios, que aportan iluminación y aireación a la planta de reciclaje. Los cerramientos son de policarbonato, paneles metálicos compuestos y perfilera metálica.

Sobre las oficinas de la planta de Reciclaje de Residuos en Valdemingómez un espacio de exposición acoge las visitas e informa a los espectadores sobre el funcionamiento, materiales y



Ábalos & Herreros, 2000. Espacio interior de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

programa de la Planta. Desde él se accede a la cubierta ajardinada donde se puede ver todo el parque. Este espacio comparte la cubierta de las mismas instalaciones, que posteriormente, en la zona de trillaje, cubre las bandas de desplazamiento de materiales. La información se intensifica en los espacios en forma de cilindros revestidos de policarbonato onduladas translúcidas e iluminadas.

Estos espacios se han ensayado en los montajes de las exposiciones de la III Bial Española de Arquitectura y Urbanismo, en la Universidad de Comillas y en el montaje en los Nuevos Ministerios y se trasladarán en siguientes itinerancias. Como muestran los fotomontajes de las diapositivas con que acompañan la explicación de la exposición, esta experiencia espacial es bien conocida desde *Café de Terciopelo* y *Seda* de Lillie Reich y Mies van der Rohe.

En referencia a los trabajadores y personal operando allí: “*Un elemento importante para lograr la imagen pretendida del edificio es el patio interior de las oficinas. Empleados y visitantes podrán allí encontrar un lugar sorprendente por su tratamiento vegetal y paisajístico con presencia de agua que asegura un ambiente tranquilo como zona de contemplación y descanso*”. *Memoria original del Proyecto* (1998).

La planta de elaboración y afino de compost, se trata de un edificio de planta rectangular de aproximadamente 150x90 m y una altura máxima 15,00 m, su forma encierra perimetralmente las grandes cubas de hormigón colocadas en los laterales, cubiertas con una estructura ligera.

El espacio-museo o centro de interpretación dentro de la planta redundante, de hecho ha quedado obsoleto al construirse otro centro de interpretación del conjunto a unos kilómetros. Queda este espacio expuesto, referido a sí mismo, expuesto. En el prólogo de la exposición organizada por el CAAM – Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria – y la Fundación ICO, en el 2005, Juan Herreros comenta lo difícil que es ser curador de la obra *propia*, ya que las formas *tradicionales* de presentación en exposiciones de arquitectura muestran la relación con la cultura y los problemas de *su tiempo*, tarea habitualmente enjuiciada por el historiador



Ábalos & Herreros, 2000. Puerta de acceso de camiones de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

Ábalos & Herreros, 2000. Patio de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.



o por el crítico, que, como indica, “*si son sustituidos por el propio arquitecto, se vuelven tareas sospechosas por la relectura tendenciosa de la obra que pueden suscitar*”⁴. Con ánimo de buscar referentes en semejante tarea, repasa las exposiciones más señaladas de arquitectos, Herreros se refiere con escepticismo a recientes exposiciones, como las mediáticas sobre OMA y Herzog & De Meuron, que ponen en valor el trabajo del arquitecto y sus materiales, reproduciendo el ambiente de trabajo de sus estudios de forma casi fetichista y concluye: “*exponer es enfrentarse a la necesidad de repensar el trabajo realizado y repensarlo es siempre representarlo, ello significa también la posibilidad de re-escribirlo, de revisitar esfuerzos, ideas y lugares, todo lo que construye la gran conversación del arquitectura con el mundo y consigo misma, para mostrar esa amalgama aparentemente confusa, como un trayecto o, mejor, un proyecto: algo lanzado hacia delante, no carente de dirección y de sentido, sino todo lo contrario, obedeciendo, no se sabe si ciegamente, a un plan*” (Ábalos 2005). Esta difícil tarea la acometen en diferentes ocasiones junto a la labor de comisariar y diseñar numerosas exposiciones, que como tales, son proyecciones de los asuntos desde los que reflexionar sobre la práctica arquitectónica. Es evidente la dificultad de exponer las obras como protagonistas, porque la experiencia de su visita y el proceso de proyecto y construcción difícilmente pueden sustituir *la pericia de un fotógrafo o la lógica espacial que pueda abstraerse de una maqueta*. Herreros recorre las exposiciones que consiguen recrear el ambiente de la experiencia arquitectónica pretendida por el arquitecto en sus obras – fragmentos y materiales reproducen un *site specific*-, reconoce Mies en la exposición del MOMA del 1947 esta excepcional genialidad para unificar presentación y representación⁵.

4 Ábalos, I. and Herreros, J., 2005, *Ábalos & Herreros : grand tour*. Las Palmas de Gran Canaria, Madrid: CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundación ICO.

5 Ábalos y Herreros la refieren en el texto del catálogo de 2005 *Grand Tour* “*crear un ‘ambiente’ o site específico no ya descriptivo de las formas de trabajo ni de las obras construidas, sino de los principios y de las ideas más abstractas que anima el trabajo del arquitecto, de forma que la propia experiencia de la visita a la exposición sea una experiencia arquitectónica construida con fragmentos y materiales del propio trabajo, re combinados para producir una nueva obra: la exposición en sí misma*”. (p.15, *Grand Tour*) Como es sabido, la exposición del MOMA del 47 fue comisariada por Philip Johnson, quien había dirigido *The Museum of Modern Art's Department of Architecture* del 32 al 34 y seleccionado importante documentación sobre la obra de Mies en Europa, expuesta en 1932 en *Modern Architecture International Exhibition*. Johnson publicó el catálogo del 47 sobre la obra de Mies, y éste cuidó todos los aspectos de la exposición para generar una experiencia estética (ya ensayada con Lilly Reich en las exposiciones de la *Werkbund*, como el *Café de terciopelo* y *Seda*, en 1927).



Ábalos & Herreros, 1995. Diapositiva de collage Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez. En la III Bienal de Arquitectura y Urbanismo.

Ábalos & Herreros, 2000. Acceso de camiones de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez

El archivo Ábalos & Herreros fue entregado por los arquitectos al Canadian Centre of Architecture en 2012. Más de 160 proyectos que datan de 1985 hasta 2008, a través de bocetos, dibujos en formato impreso y en formato digital, collage, documentos de texto relacionados, diapositivas y maquetas. Los archivos no están aun completamente clasificados y por tanto no eran accesibles en el momento de redacción de este texto, pero en 2015, el CCA organiza tres exposiciones sobre ellos, dentro del programa *Out From The Box*. El CCA muestra material de cedido a través de un proceso de investigación y exhibición, que ayuda al *trillaje* de documentos a la vez que se exponen, se re-interpretan por un conjunto de comisarios. Una operación de reciclaje y activación de los fondos para iniciar una inmediata clasificación y estudio.

Tres estudios de arquitectos organizan la relectura y espacialización o exposición de la documentación: OFFICE, Kersten Geers & David Van Severen – estudió con Ábalos & Herreros en Madrid-, inciden en la vinculación industria-arquitectura en Ábalos & Herreros; Juan Carlos Castellón –también ex colaborador entre 2003 y 2007 – ahonda en la materialidad híbrida a la que llama *Jai Tec* y SO – IL, Florian Idenburg and Jing Liu, reflexionan sobre el paisaje en la obra de Ábalos & Herreros.

El proyecto expositivo propone, sobre un suelo diseñado por Gerard Richter, celebrar “*la fantasía soporte de otras fantasías*”. Sobre ella, con dispositivos casi domésticos, construyendo unos soportes para una mesa y dos proyectores de diapositivas y una fuente de audio conseguían una suerte de autómatas que narran al espectador los veinticuatro proyectos seleccionados. No hay maquetas, solo estos chismes parlantes que narran visual y acústicamente cada obra. El espacio virtual sería construido por el paseante, el vagabundeo genera una experiencia visual y acústica diferente, implicando así al sujeto a atender estos dispositivos rudimentarios empeñados en trasladar cada asunto del proyecto. La propuesta expositiva revisitada ahora desde sus residuos (fotografías, diapositivas y croquis archivados en el CCA), se antojaría de un valor incalculable a la vista de las fotografías de los ensayos en taller – que nos trasladan a las de Harald Szeemann en Berna – para construir los artefactos, medir y equilibrar las cargas de la pantalla, el proyector, el soporte retro iluminado de las imágenes y el parlante.



Ábalos & Herreros, 1995. Diapositiva conferencias. En la III Bienal de Arquitectura y Urbanismo.

Ábalos & Herreros, 2000. Espacio de recepción e interpretación del centro de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez



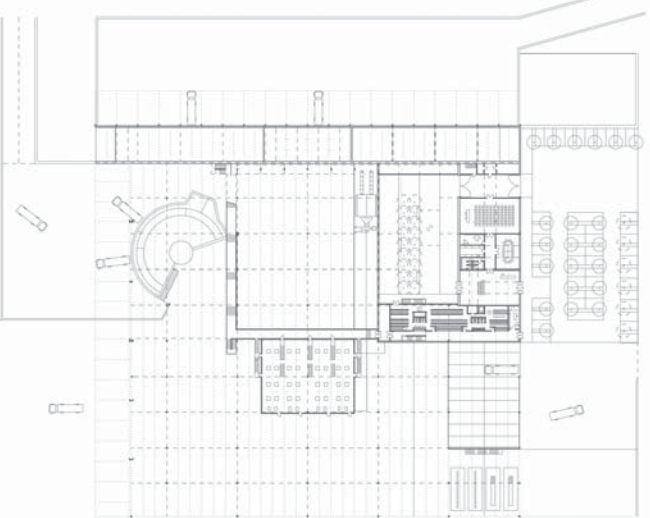
“PRODUCCIONES” PARA EXPONER EL PROYECTO

En el CCA están archivadas las diapositivas con que Ábalos & Herreros apoyan sus conferencias. En estas diapositivas, se incluyen, además de las habituales plantas, alzados y secciones del entorno urbano y del proyecto. No son croquis o dibujos inmediatos que pudieran inducir a pensar en la mano del artista o en la mente del dibujante, son imágenes producidas por medio de técnicas de interferencia: algunos planos sobre dibujados con tramas, algunos collages perspectivados de paisajes y *renders* del interior. Todos comparten un cierto imaginario de paisaje californiano y una cierta recreación Pop, como recordamos en Richard Hamilton, en el uso de las tramas y *layers* con que se asignan usos, con recortes de revistas, y una propuesta festiva y de disfrute ociosa (el parque se acompaña de deportistas en parapente o de puentes colgantes sobre un imaginario cauce).

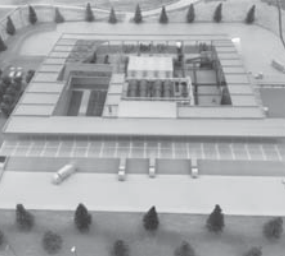
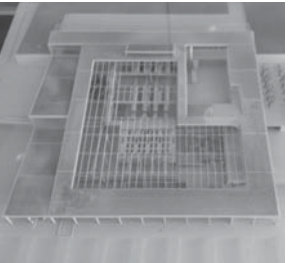
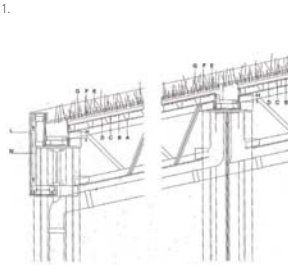
Los *renders* o infografías 3D del interior de la Planta son descriptivos, habida cuenta de que la cantidad de información incluida en los programas de 3D de 1996-98 necesitaban no sólo el equipo de delineantes, sino el equipo informático con RAM suficiente para *renderizar* un considerable número de elementos. Estas imágenes se utilizan en varias conferencias y en la presentación del proyecto a la empresa explotadora y al Ayuntamiento y Autoridades antes de la construcción. Como se insiste en la memoria del proyecto, los espacios y materiales proyectados reproducirán una imagen limpia y elegante, necesariamente alejada de la imagen y referencias que evoca la basura: todo visitante se sentirá como un laboratorio altamente cualificado de reciclado y aprovechamiento de lo que la sociedad consume.

Además de estos collages, gráficos e imágenes, las diapositivas incorporan los *dosieres* de materiales y manuales técnicos que se van a utilizar: diferentes placas de policarbonato en cuanto a dimensiones, densidades y proveedores – Laxan Thermoclear, Resopal – , soluciones de machihembrado y juntas para fachadas, sistemas de cubierta ajardinada en pendiente y empresas de aberturas y puertas especializadas (Hörmann por ejemplo) que acompañan y muestran técnicamente cuestiones reiteradas por Ábalos & Herreros: uso de materiales industriales, de catálogo, dispuestos o ensamblados con uniones sencillas, sin diseño, envolviendo un espacio,

ÁBALOS & HERREROS, 1997-2000, PLANTA DE RECICLAJE DE RESIDUOS URBANOS EN VALDEMINGÓMEZ, MADRID



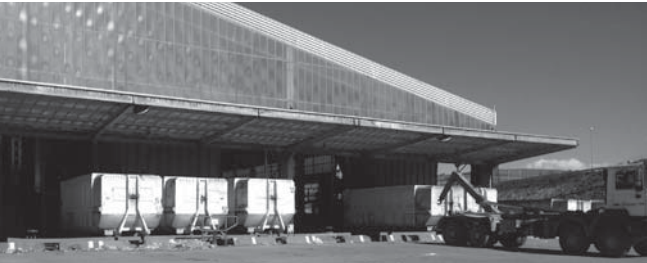
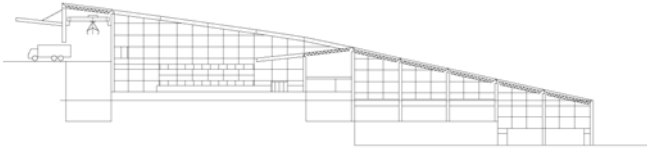
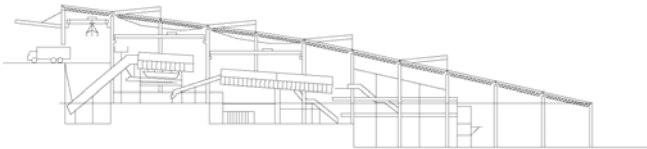
1. Location plan
2. Roof detail
3-4. Physical model
5. Floor plan level 0
6-7. External view



4.



1. Construction
2. Exterior view
3-4. Interior view
5-6. Sections
7-8. Exterior view



8.



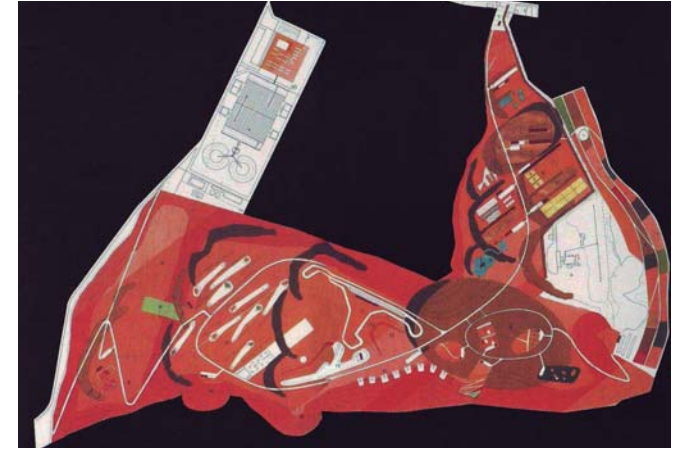
Ábalos & Herreros, 2000 Exteriores de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

cuyos valores quedan expuestos. De lo simbólico y evocador de la descripción de bombilla de Alejandro De la Sota, a lo explícito y expuesto de los catálogos comerciales en Ábalos & Herreros hay una actitud distinta para con la arquitectura, los paradigmas y estrategias que re-presentan.

Un ejercicio habitual que acompaña las primeras incursiones en un proyecto, y que hemos señalado ya, es comparar el tamaño del solar o territorio que se está estudiando, para así reconocer, por comparación en planta, la escala del proyecto que se tiene entre manos. En los archivos del CCA se conserva la documentación sobre diversos trabajos que rodean a la Planta de Tratamiento, como los dibujos y croquis comparativos del Parque Regional del Suroeste de 100 Ha. que se acometerá bajo el encargo de desgaseificación y reciclaje del vertedero a escala 1/50.000 con, por ejemplo, el Hide Park de Londres(115 Ha.), El Retiro en Madrid (108 Ha.), La Villete (42 Ha.), Parque Rey Juan carlos (220 Ha.) , Central Park (280 Ha) y el Club de Campo Villa de Madrid (134 Ha.).

En estos croquis de plantas se trazan sutilmente las láminas de agua y los principales caminos como en un mapa. Asimismo, se recoge el Plano de clasificación de suelos del PGOU Madrid de 1990 y la evolución de las zonas de promoción de suelo urbanizable, comparando los avances previsibles (por PAUs y tiempo de regeneración medioambiental del parque). A los esquemas de usos se les superponen unos planos de trazos de barreras vegetales y plantaciones para olores, una nueva variable que croquizar como las 'condiciones de campo' que Stan Allen describe en los artículos de 1997. En los dibujos del parque de Valdemingómez, se trazan otras cartografías: olores, vientos, circulaciones de gases, plantaciones biotécnicas, riqueza ornitológica, velocidad de erosión, gamas de colores, son las urdumbres con las que reconocer y proponer su adecuación paisajística. "El edificio pasa a ser una topografía arquitectónica emerge como una enorme raspadura en la topografía natural — primaria — en la base de las mesetas de los vertederos, bastante por debajo del horizonte"⁶.

6 Christou, P. and Beigel, F., 2002, "Burlarse de la modernidad. ", en 2G. Revista internacional de arquitectura, 22" Ábalos & Herreros", pp. 4–16.



Ábalos & Herreros, 1997. Parque Regional del Sureste: Transformación paisajística del antiguo vertedero de Madrid. Propuesta.

ARTISTAS CENTRALES EN LA PERIFERIA

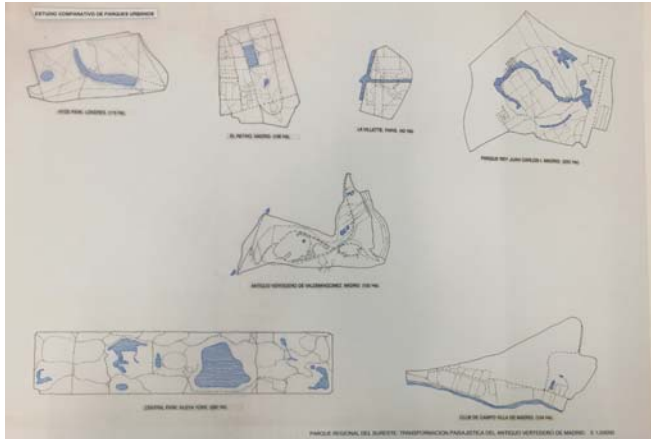
Las numerosas fotografías de Luis Asín⁷, que acompañan a los materiales de difusión y documentación de la obra, recogidas en *Reciclando Madrid*. (2000), permiten reconocer una observación en el proceso que queda registrada en el guiño al *Asfalt Rundown* de Robert Smithson (Roma, 1969). La fotografía del camión de transporte de tierras ilustra, a modo de ejemplo, una observación que está atendiendo a temas comunes en Ábalos & Herreros: paisaje, naturaleza, preexistencias, proceso y acciones entorno a ellas. Los escritos de Robert Smithson y su obra son objeto de numerosas investigaciones y re-ediciones entorno a la década de los noventa, estudios que se amplían y son fuente de referencias en el arte, pensamiento y arquitectura⁸, y adquieren una renovada lectura cuando los asuntos con los que trabaja Smithson son incorporados ilustrativamente con cierto consenso en la cultura general del reciclaje y sostenibilidad, entropía y cotidianeidad, frente a desplazamientos minimalistas o fenomenológicos de sus coetáneos.

En *Viaje a través del Pintoresquismo*, Ábalos & Herreros transcriben los textos de Robert Smithson⁹ referidos Frederic Law Olmsted (1850-1882) y Central Park. Sobre Central Park describe su condición infraestructural, primero como escenario expoliado de madera para la construcción de lo urbano, habitado *slum* dentro de la ciudad, y después como el más increíble proyecto de ingeniería civil — drenajes, tuberías de llenado, contenciones y caminos.

7 Colaborador de la revista *Arquitectura* en distintas ocasiones, así como Manolo Laguillo, Cristina García Rodero, Manuel Esclusa y Joan Foncuberta, en el periodo en que Ábalos & Herreros S forman parte del consejo de Redacción.

8 Ver por ejemplo estudios del crítico Brian Wallis autor junto a Jeffrey Kastner, en *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londres, 1998. "Las prácticas del arte de la tierra y sus muy diversas derivaciones posteriores constituyen un referente histórico para todo un espectro de prácticas que en el presente conciben el trabajo del arte como intervenciones en ámbitos externos al marco institucional, pero considerando políticamente el entorno en sus muy diversas dimensiones, desencadenando procesos colaborativos complejos, en una perspectiva transformadora que, lejos de idealizar los espacios, incide en las fracturas sociales a partir de la voluntad conflictual" (Wallis & Kastner 1998).

9 Smithson, Robert (1968-69) *A sedimentation of the Mind: Earth Projects*, citado en Ábalos, Iñaki, Herreros, Juan, *Viaje a través del pintoresquismo* (cuaderno de notas). (Ábalos & Herreros 2001)



Ábalos & Herreros, 1996. Estudio comparativo de parques urbanos. Parque regional del Sureste, Madrid.

Las citas del texto de Robert Smithson sobre *Frederic Law Olmsted y el paisaje dialéctico* (Smithson 1973) exponen cómo entender el paisaje como proceso, como un conjunto de relaciones inesperadas, siempre causa y consecuencia de acciones humanas de una u otra manera justificadas: “Un parque no puede ser visto ya como una cosa en sí misma, sino más bien como un proceso de relaciones continuadas que existen en una región física, el parque se convierte en una cosa para nosotros.(...) esto no significa que uno se encuentre impotente ante la naturaleza, sino más bien que las condiciones de la naturaleza son inesperadas (...). En otro sentido. Los parques de Olmsted existen antes de estar acabados, lo que significa que no se terminan nunca, permanecen como portadores de lo inesperado y de la contradicción en todos los niveles de la actividad humana, sea social, política o natural”¹⁰. Smithson, en referencia a las traslaciones galería-obra que se han comentado con anterioridad, subraya que los mapas, fotografías y documentos expuestos en la exposición del *Whitney Museum of American Art* forman parte de la obra de Olmsted tanto como la obra en sí.

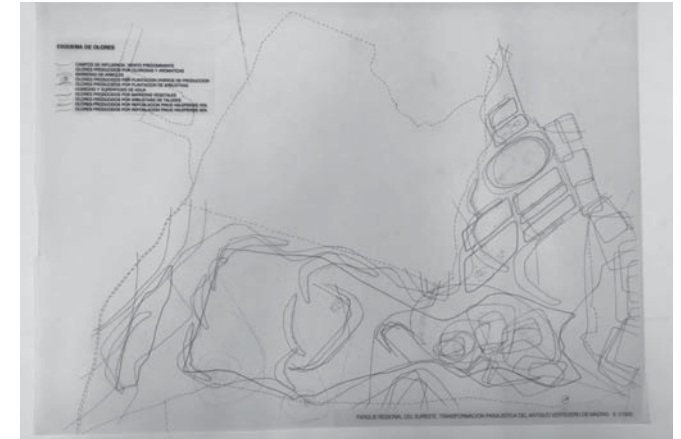
El conjunto de prácticas artísticas que se desvinculan del objeto o producto de la obra de arte, en favor de la acción, el proceso, el espacio material y también político-social, son referencias fundamentales en los equipos de arquitectos que trabajan desde la observación o mirada ‘estratégica’ frente a la discursiva o disciplinar que también dominaba el panorama coetáneo.

Ante la falta de antecedentes explícitos¹¹ y el escaso desarrollo de arquitecturas vinculadas al paisaje, la ecología y la técnica, el proyecto de Valdemingómez se puede entender como un extenso campo de experimentación. Este campo de experimentación incluye no sólo poner en

¹⁰ Smithson, R., 1996, *Robert Smithson : the collected writings*. Edited by J. Flam. Berkeley, Los Angeles.London: University of California Press.

¹¹ Ábalos y herreros compendian gran parte de ellos como material de investigación y trabajo. En *Naturaleza y Artificio, Atlas y Observatorio I y II* (Ábalos 2009)se redactan como manuales de Master, Workshops sobre Campos de Batalla y Azores. Ábalos & Herreros instan a la reflexión sobre estas categorías explotan este *filón* — en palabras de Ábalos — poco explorado en España. Arraigados en la tradición francesa, italiana, holandesa o germana de trabajo sobre el medio natural, las disciplinas como *landscape urbanism*, *landschaft architectur*, *architecture de paysage* tienen un desarrollo exponencial en los ámbitos académicos y profesionales, mientras que en España sólo se estudiaba como Máster de Especialización tras la formación genérica de arquitecto.

Ábalos & Herreros, 1996. Esquema de olores del Parque regional del Sureste, Madrid.



común numerosas disciplinas, sino que demandan, como enuncian C. Price y H. U. Obrist en la conversación sobre Ábalos & Herreros, “redefinición de las disciplinas involucradas”¹².

Como desgranar en diferentes publicaciones, Ábalos & Herreros entenderán el conjunto de disciplinas como un *observatorio* de la especificidad y particularidad del contexto, para, desde todas las disciplinas, construir un *laboratorio* donde idear los instrumentos y herramientas experimentales de trabajo.

Cedric Price visita la Cañada Real y la Planta del Vertedero de Valdemingómez en ese año, como narra en la entrevista con Hans Ulrich Obrist, y apreciaba sensiblemente el trabajo de Ábalos y Herreros. Juan Herreros comisaría en 2001 *Cedric Price: Potteries Thinkbelt (1963-66)* en el ciclo *Arquitecturas Silenciosas* de la Dirección General de Vivienda, Arquitectura y Urbanismo del Ministerio de Fomento, comparte así una intensa investigación y reflexión sobre el arquitecto y la obra PTb — el legado de Price había sido adquirido por el CCA de Montreal — . Price trabaja desde el autoencargo y propone una estrategia de reciclaje social, paisajístico y técnico del territorio de la Comunidad de Alfareros de Nordforshire: la reactivación social mediante la experimentación de un modelo innovador de Universidad, la recuperación de la movilidad sobre la infraestructura de transporte obsoleta, el re-uso del legado de la técnica como soporte de arquitecturas posibles, y la rehabilitación del paisaje entendiéndolo como un programa complejo en el espacio y *performable* en el tiempo. Herreros resume el valor del proyecto en el texto del catálogo “*la Arquitectura entonces se convierte en un instrumento crítico capaz de re-describir el mundo y descubrir oportunidades donde todo parece haber llegado a su fin*”¹³.

Price quedó especialmente impactado con la Planta: “*en este proyecto hay un sentido de la modestia ligada a la economía, vinculada al proceso de la economía real que muestra un orgullo*

¹² Obrist, H. U. & Price, C., 2000, “Conversación” en 2G. *Revista internacional de arquitectura*, 22” Ábalos & Herreros”, pp. 139-143.

¹³ Herreros, J., 2001, “*Cedric Price: cuarenta años de heterodoxia propositiva*”, in *Arquitecturas silenciosas*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos



Ábalos & Herreros, 1995. Vista aérea de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.



Ábalos & Herreros, 2000. Ortofoto, ordenación del entorno del Vertedero y Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

Haacke, H., 2012. Localización del área de estudio dentro del Ensanche de Vallecas para la exposición. *Castillos en el Aire*, MNCARS, Madrid.

y deleite para decidir sobre las prioridades reales ... es un modelo de cómo se debe manejar la sociedad de consumo antes de que ocurra residuos. Es maravilloso porque es un modelo de cómo la sociedad debe abordar el problema del reciclaje sin ser pomposo ¹⁴. Las proximidades entre ambas actitudes, una enunciada desde el proyecto y otra expuesta en una obra construida dejan intuir que se trata de una práctica y una reflexión reconocible de forma discontinua en el tiempo y en diferentes lugares de la geografía centro europea, sensible a una forma de entender la arquitectura. El proyecto se genera como una estrategia, que lejos de proponerse idealizada, disciplinar, ejemplar o paradigmática, despliega otras herramientas para atender a estas nuevas demandas desde una actitud singularmente distinta a la predominante en el discurso arquitectónico coetáneo. En la Planta de Reciclaje de Residuos urbanos de Ábalos & Herreros, queda expuesto este viraje de una actitud y el pensamiento del proyecto de arquitectura, al cuestionar aspectos específicos – temas abordados paisaje, técnica, reciclaje, programa-. El estudio y análisis del caso, permite reconocer desde la experiencia el espacio y materiales expuestos en la obra construida.

HAACKE Y ÁBALOS & HERREROS DESVELANDO MADRID SURESTE.

Se ha recogido en la Tesis como significativa la exposición en 2012 organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sobre Hans Haacke, artista que ha dedicado gran parte de su obra a investigar y re-proponer la relación que existe entre arte, cultura y poder. La exposición va acompañada de un nuevo proyecto, *Castillos en el Aire*, que se desarrolla en el extremo sur de la ciudad de Madrid, en torno al Ensanche de Vallecas, en los que Hans Haacke descubre las calles con nombres de los llamados “estilos artísticos” en una urbanización sin terminar y en ruina. Los PAUs en Vallecas se podrían identificar como los grandes escenarios de la crisis, Es inevitable reconocer la proximidad de la regeneración de este paisaje de residuos que integra la Planta de Reciclaje de residuos urbanos y los desarrollos en PAUs Vallecas sobrepasando sucesivamente las

¹⁴ Obirst, H. U. & Price, C., 2000, op. cit. p.140

PLANTA DE RECICLAJE

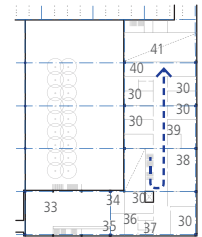
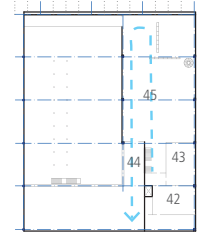
1. METALES
2. CARGA Y DESCARGA
3. FOSO.1
4. PAPEL Y CARTON
5. ZONA DE ACOPIO DE SUBPRODUCTOS
6. VIDRIO
7. CARGA Y DESCARGA
8. ZONA DE ACOPIO
9. LAVADEROS
10. TALLER
11. PLANTA DE PLÁSTICOS
12. FOSO.2
13. FOSO.3
14. PLANTA DE RECICLAJE
15. FOSOS DE RECEPCIÓN
16. PLATAFORMA DE DESCARGA
17. PLANTA DE VOLUMINOSOS
18. FOSO DE VOLUMINOSOS
19. PLANTA DE TRATAMIENTO DE ANIMALES
20. CINTAS A PLANTA DE MONTAJE
21. TRANSFERENCIA DE RECHAZOS
22. APARCAMIENTO DE VEHICULOS PESADOS

AREA DE VISITANTES

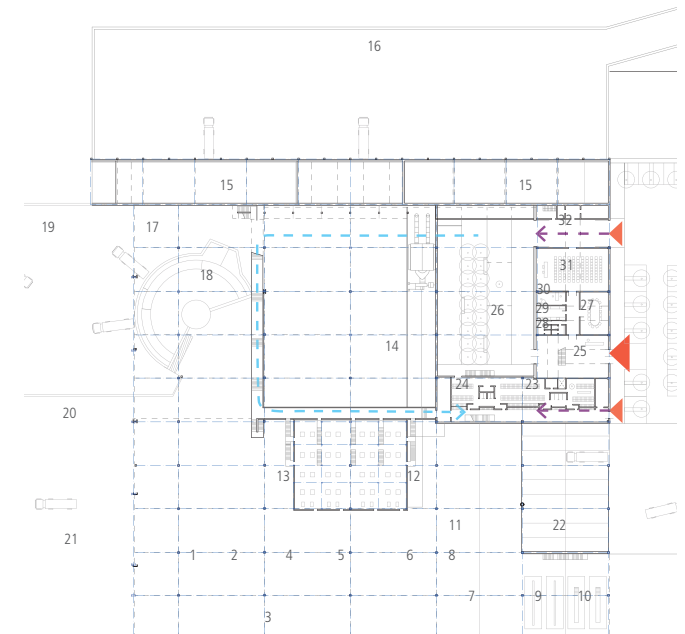
45. MUSEO: - Historia y presencia de cultura medioambiental.
- Maqueta de instalación.
- Productos reciclados.
- Aula medioambiental.
- Paneles video-wall.

AREA DE PESONAL

23. VESTUARIO MASCULINO
24. VESTUARIO FEMENINO
25. DISTRIBUIDOR DE ENTRADA
26. PATIO
27. SALA POLIVALENTE / RECEPCIONES.
28. ASEOS
29. OFICIO
30. DESPACHO
31. SALA DE ACTOS (100 personas)
32. VESTIBULO DE SALA DE ACTOS
33. COMEDOR PERSONAL
34. LOCAL SINDICAL
35. COCINA / DESPENSA
36. ARCHIVO
37. ASEOS
38. SALA DE REUNIONES
39. SALA DE ESPERA
40. ASEOS
41. ARCHIVO
42. LABORATORIO
43. CONTROL
44. VESTIBULO



- ACCESO PRINCIPAL
- ACCESO SECUNDARIO
- CIRCULACIÓN PERSONAL TRABAJADOR
- CIRCULACIÓN PERSONAL ADMINISTRACIÓN
- CIRCULACIÓN VISITA MUSEO
- EJES DE PILARES
- PILARES





Ábalos & Herreros, 2000. Oficina de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

Ábalos & Herreros, 2000. Espacio de recepción e interpretación del centro de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez.

autovías M:30, M:40 y M:50. Junto a una extensa retrospectiva, se expone esta obra que aborda el fenómeno irracional del boom inmobiliario español, de la construcción de barrios y edificios que han sido abandonados a raíz de la crisis económica. Haacke se centra en el Ensanche de Vallecas tildado políticamente *Barrio del Arte*¹⁵ donde las calles rotuladas *del arte pop*, *del arte conceptual*, *del arte expresionista* están llenas de jaramagos, en proceso de *des-urbanización*, muestran solares y *pecios* urbanos inconclusos y en ruinas inmersos en la predecible crisis.

Es relativamente sencillo relacionar la inminente necesidad de *reciclar* e incorporar al paisaje *salubre*, el antiguo vertedero de Valdemingómez al Sureste de Madrid, para poder poner en valor esta extensión de urbanización de Vallecas. Con cerca de quince años de diferencia, las miradas de Ábalos & Herreros sobre aquella — así entendida por ellos — *otra naturaleza* de basuras y residuos de la ciudad del Vertedero de Valdemingómez, y la de Haacke sobre los *descampaos*, los restos del *tsunami urbanizador* y residuos de urbanidad en Vallecas, producen una sobrecogedora e inevitable reflexión sobre qué ha ocurrido en el urbanismo y la arquitectura en estos últimos años.

Haacke, al igual que en la obra de Ábalos & Herreros, aporta una mirada pragmática, objetiva y documental, donde el diagnóstico genera la propuesta espacial y material, con contenido informacional y estético. Esta actitud recoge testimonios *objetivables* del lugar enhebrados en el tiempo: Haacke restituye una *arqueología* de la propiedad del suelo, mostrando todos los documentos notariales que exponen la burbuja financiera e inmobiliaria diseñada para este caso: la propiedad del suelo pasa de la banca a promotores que en acuerdo con las autoridades políticas desarrollan en suelo, cuya propiedad pasa de los promotores a las familias financiadas de nuevo los bancos, con un desmesurado incremento de la plusvalía en la operación que va a soportar el ciudadano endeudado. En la exposición, fotografías de Haacke muestran didácticamente la falaz ironía de nombres de calles en urbanizaciones vacías con movimientos artísticos y artistas,

¹⁵ Haacke fotografía los rótulos de las calles del Ensanche de Vallecas y se muestran junto a la fotografía una obra del Reina Sofía, por ejemplo se ilustra el arte Pop con la pintura *Knives* (*Cuchillos*, 1982) de Andy Warhol, la de Arte Conceptual con *One and three chairs* (*Una y tres sillas*, 1968) de Joseph Kosuth, la del Arte Hiperrealista con *Telephone Booths* (*Cabinas Telefónicas*, 1967) de Richard Estes.

evidenciando el producto *arte* como parte de la actitud *limpiadora* de conciencias críticas, sin tomar parte en dicha crítica, sin poder distanciarse de esta realidad para cuestionarla.

GENERACIÓN 90: "GOTAS EN INCOMPLETO ESTADO DE DESTILACIÓN".

El número especial 295 de *Arquitectura* en 1993 celebra el 75º aniversario de la edición de la revista del COAM y, tras citar a los redactores, fotógrafos y arquitectos implicados en dichos años, arranca con el artículo que Fernando Porras-Ysla titula "*Periferias. Adiós a Babel*" sobre quince obras de equipos de arquitectos de *las principales capitales periféricas española*. Se seleccionan y publican estas obras con apenas una planta y una imagen, a sabiendas de que se trata de una apresurada selección, con la expresa intención de recorrer una generación que Porras-Ysla reúne como una fuente de sugerencias, apenas unas *gotas en incompleto estado de destilación*. Una casa de R. Ercilla y M. A. Campo en Álava, una vivienda de J. Badía y T. Sunyer en Collserola, un centro de educación especial en Pamplona de M.A. Alonso del Val y Hernandez Minguiñón, los polideportivos de M. Battle, F. Fernández, M. Gallego, J.M. Gutierrez, P. Riera y S. Sotorré en Mongat, en Guíjuelo, Salamanca, de J.V. García, A.Aream, J.A.Vaquero, J.Casariago, o una rehabilitación del mercado de Mérida de J.Prieto y R. Carrasco. Son obras en las que se destacan como *soluciones de dimensiones controladas, en las que los autores evidencian, al menos, una integridad frente a los procesos, con un apreciable control de los recursos manejados*(Porras-Ysla 1993). Si bien en esta generación se comparten un conjunto de referencias figurativas, artísticas y arquitectónicas amplio¹⁶, sus obras se muestran insistentemente no figurativas, no representativas, atentas al valor de la técnica y los materiales como catálogo básico de proyecto, desde donde afianzar el entendimiento de ciudad y de la naturaleza como una *construcción cultural*.

En este sentido, la labor teórica y práctica de Ábalos & Herreros se adelanta desde la reflexión técnica. Los iniciales artículos sobre el cerramiento, la fachada y su determinación técnica en textos como de 1987-88 en A&V nº10 y *Arquitectura Viva* nº2, así como la edición de *Técnica y Arquitectura en la Ciudad Contemporánea 1950-1990*, en 1992, determinan la *actitud* crítica contra las prácticas arquitectónicas centradas en la forma y la retórica teórica¹⁷. Los proyectos de la Sala Municipal y Plaza Mayor de Colmenarejo (1997-1999) o las pistas deportivas en el Parque del Retiro (1999) proponen de forma singular una nueva relación del espacio con el medio urbano y natural que lo rodea, generan una respuesta pragmática a las necesidades acordadas, y consiguen desde el uso de técnica y materiales sencillos, proyectos y obras sensibles, eficaces y contingentes. De ellas la Planta de Tratamiento de Residuos de Valdemingómez, es un caso donde, desde esta perspectiva y parafraseando el título de la exposición de Harald Szeemann, muestra una *actitud — como arquitectos — deviene en forma* y queda, *expuesta* en esta obra construida.

¹⁶ Atentos a la producción arquitectónica teórica y editorial de Gran Bretaña, Suiza y los Países Bajos —más que EEUU—, según señala Devesa. Recoge además la amplitud de referentes de otras disciplinas de las que se nutrieron: las científicas (Hofstadter, Gleick, Mandelbrot, Prigione, Serres, Wagensberg), sociológicas y antropológicas (Augé, Castells, Delgado, Ascher, Braudrillard, Harvey), filosóficas (Delanda, Lyotard, Rorty, Morin, Deleuze, Guattari, Foucault, Jaraute, Echevarría, Pardo), literarias (Calvino, Valéry, Perec, Auster, Vian, Carroll, Conrad, Houellebecq), artísticas (Beuys, Horn, Shapiro, LeWitt, Matta-Clark), fotográficas (Basilio, Laguillo, Bernadó, Asín, Prat, Costa) o cinematográficas (Vertov, Keaton, Scott), recuperando además de los ya mencionados ciertos arquitectos del pasado (Friedrich Kiesler, Josep Maria Jujol, Konstantin Melnikov, Claude Parent, Mario Ridolfi, Sigmund Lewerenz).

¹⁷ El discurso es rechazado por los autores ya en *Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea* (1992), como recoge el epílogo final: "*Frente al repliegue de la arquitectura hacia formas lingüísticas de entender su significado, derivaciones de análisis estructurales y analogías semióticas que al menos a fines de los sesenta caracterizan el trabajo de las neovanguardias, lo que parece prominente en las modificaciones reales del espacio no es sino una extensión al campo de arquitectura del problema central de las sociedades contemporáneas: el sentido de la tecnificación*".

Imbricados entre el fin de la euforia constructora y el inicio de una nueva crisis, la última década del siglo XX es en España una dinámica fuente de producción teórica y práctica¹⁸. La intensidad del pensamiento sobre arquitectura de esa generación queda recogida en las principales revistas de arquitectura. Congresos y Seminarios como el Congreso de Arquitectura y Comunicación en la UIA y el Seminario *La Otra Mirada*¹⁹, celebrado en la ESARQ recogen sus aportaciones – una década más tarde y con aún vigencia como indican sus autores ²⁰ – en *Otra mirada: posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente* (2010).

La singular confluencia de la crítica y la teoría con una amplia producción, genera un marco de trabajo singular. Es reconocible un primer punto de inflexión para la arquitectura en las ciudades de la Exposición Universal y las Olimpiadas del 92 – Barcelona y Sevilla –, donde se construye un número significativo proyectos que aglutinan muy diversos criterios en favor de la generación, relativamente rápida, de propuestas urbanas y edilicias. A pesar de la recesión que inmediatamente se produce, se construyen propuestas urbanas, infraestructurales, de equipamiento y proyectos residenciales, donde confluyen varias generaciones de arquitectos de la mano de una situación económica favorable en lo público y lo privado. Son objeto de intensa divulgación y numerosas críticas, como las expresadas en artículos como “*Arcadas para motivar arcadas*” sobre la Expo ‘92 de Sevilla, en *Arquitectura* nº 291 (1992).

La panacea del re-descubrimiento de la periferia, como lugar inexplorado y lleno de oportunidades para la reflexión y para el proyecto, queda profundamente determinada ante el inminente cambio de ley. Un segundo punto de inflexión en la producción de arquitectura en España se acompaña del *desarrollismo* desencadenado con la Ley 6/1998, del 13 de abril, sobre Régimen del Suelo y Valoraciones. El “*todo es urbanizable a no ser que se demuestre lo contrario*” aviva la consolidación del urbanismo y de la arquitectura como un instrumento de reposicionamiento político y económico en muchas ciudades. La arquitectura encuentra entonces un nada desdeñable oferta para participar bien de la promoción de ciudades con grandes *landmarks* como *ciudad de las artes, del deporte, de la cultura, etc.* – respaldados por mediáticos proyectos y arquitecturas que resitúan pueblo a pueblo en el mapa internacional; bien del desarrollo desmesurado de viviendas respaldados por la consabida burbuja bancaria e inmobiliaria; bien en la construcción de los equipamientos urbanos (centros educativos, de salud, deportivos, oficinas municipales, etc) que se derivan del desarrollo de aquellos sectores residenciales.

18 En “*Teoría y acción en la década de los prodigios: crónica de una hazaña colectiva*” (Devesa s. f.) Rocard Devesa señala el periodo 1996-2006 como trascendente década. 1996, por el congreso de la UIA en Barcelona, en el que tuvieron lugar numerosas conferencias e intensos encuentros de redactores, directores de publicaciones y críticos de arquitectura, en contraste con la falta de contenido del encuentro retratado con la mediática foto delante del MACBA de Barcelona de Peter Eisenman, Norman Foster, Jacques Herzog, Daniel Libeskind, y Luis Fernandez Galiano y Joan Busquets; 2006, fecha de la exposición en el MOMA de Nueva York, *On-Site, new architecture in Spain*, donde, según el autor, Terence Riley se centró en las obras construidas – más o menos mediáticas – obviando la trascendente aportación teórica y crítica de la generación considerada.

19 En el marco de la crítica y el pensamiento en arquitectura, se subraya la trascendencia del cambio generacional en la redacción de las Revistas de los Colegios de Arquitectos, – las más relevantes *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, del COAB y *Arquitectura* del COAM, pero también la implicación de numerosos arquitectos en las revistas de los colegios *periféricos*-, la profusa creación de otras revistas como *Figuras*, *Transfer*, *Circo*, *Bau*, *Pasajes*, *Formas*, *Mataloc*, *Oeste* y grupos editoriales como *Lampreave* y *Actar* con dirección y redacción de arquitectos que “*apostaron por establecer un marco teórico propio, acomodado a sus nuevos intereses y dirigido a establecer un terreno propicio a su simultánea práctica profesional*” (Gausa et al. 2010).

20 Manuel Gausa identifica en esta generación una “*voluntad arquitectónica que quiere hablar de crítica porque cree necesaria una nueva mirada operativa sobre la realidad; quiere hablar de teoría porque cree imprescindible una nueva reflexión en torno a la disciplina y a los nuevos escenarios que emergen; quiere hablar de difusión porque cree precisa la circulación eficaz de las ideas nuevas que nacen, y quiere hablar de posición, porque cree en definitiva, en una decidida vocación propositiva frente a las cosas*”. (Gausa et al. 2010)

Ábalos & Herreros, 2000. Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez. Espacio de clasificación y escaleras.



EL TIEMPO REVERSIBLE

El artículo titulado *El tiempo reversible* de *Arquitectura* Nº293 en Noviembre 1992, Ábalos & Herreros afirman haber impartido una conferencia en la Architectural Association cuya simulada grabación en *cassette* transcriben como texto. En él destacan y alaban las bondades, eficacias y propuestas una *joven* generación de arquitectos formados en Universidades Internacionales y con influencias modernas pero con actitud crítica e innovadora. Así citan y ponen valor edificios proyectados en Madrid por Luis Cubillo de Arteaga, Martínez Salazar, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, César Ortiz Echagüe o José López Zanón y Luis Laorga, Antoni Bonet y Miguel Fisac.

Bajo el disfraz de *obras de jóvenes arquitectos* proyectaban hacia el futuro arquitecturas no suficientemente destacadas, estudiadas y analizadas hasta la fecha, realizadas por arquitectos que ejercieron también durante el régimen de Franco de cuyas obras sólo algunas eran recogidas en catálogos, retrospectivas y publicaciones. De la arquitectura de la década de los cincuenta y sesenta en España, subrayan el racionalismo esencial desplegado para conseguir valores espaciales, constructivos y técnicos en un contexto singular, del que se puede también señalar el valor experimental de sus propuestas.

La confianza de Alejandro de la Sota o José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en la técnica y en los nuevos materiales les interesa como un positivismo *no cientifista* – como ocurre

en la arquitectura norteamericana de la postguerra-, sino un *positivismo empírico* – racional y pragmático, por tanto – viable en la precariedad industrial y artesanal en que se desenvolvía comparativamente España en dichas décadas.

Es común el diagnóstico de la arquitectura española de las décadas de los cincuenta y sesenta como producto de una forzada escasez de recursos y una formación profesional a caballo entre lo artesanal y lo académico, como han referido Carlos Sambricio o Antón Capitel, y más recientemente Iñaki Ábalos en *Interiors* (2014), pero ahora se valoran en este escenario, estas *prácticas arquitectónicas* – escuetas en teorías – como productoras de arquitecturas experimentales y, en ese sentido, híbridas, aunando la tradición constructiva y saber local con la modernidad ensayada ya a principios de siglo, pero con nuevos programas y recursos formales que se iban consolidado en Europa y Estados Unidos.

El lenguaje moderno se acompaña tanto de recursos técnicos tradicionales como de innovaciones, por ejemplo, los encofrados flexibles Miguel Fisac, las audacias estructurales de Félix Candela, o los detalles e ingenios de Antonio Bonet. Tras la crisis laboral de 1978 la así llamada *modernidad* se instala en un escenario profesional caracterizado por la pérdida de la habilidad artesanal y la asunción, en dosis, de nuevas técnicas y sistemas constructivos, que no estaban sistematizados o cuya implementación se realizaba carente de normativa o protocolo técnico que lo regulara. Como señala Ábalos, es en la década de los ochenta cuando la consolidación de las escuelas de arquitectura y la implicación en ella de numerosos profesionales la que aporta “*un sesgo común, escéptico y pragmático, más experimental con la materia que con la geometría, menos icónico y más performativo que el escenario en los países anglosajones*”²¹.

Herreros, en relación con la Planta de Residuos de Valdemingómez, comenta en la entrevista realizada que visitaban, fotografiaban y filmaban la Fábrica Cofares (1974) de José Antonio Corrales en la carretera de Burgos. Seguramente intentando captar expuesto todo un proceso depurado de proyecto industrial y pragmático, pero cargado de valores espaciales y de detalles de gran belleza técnica que no deja entrever ninguna concesión ni a lo industrial ni a un ensimismado lenguaje arquitectónico. El desinterés por estas tipologías que también formaban parte del trabajo más innovador y menos arquetípico de algunos estudios es tal que no se publica en los compendios de su obra, ni siquiera en la Publicación Retrospectiva de Corrales por el premio nacional de 2001. Destacan Ábalos y Herreros de la Fábrica que un programa industrial de esta extensión se construye de forma operativa, con destreza pragmática en la resolución de los accesos, embarque y desembarque de mercancías, que hay un ajuste dimensional de oficinas y almacén de mercancía, sin dejar atrás ninguna oportunidad de desvelar – a través de detalles sencillos y operativos – toda la propuesta arquitectónica.

Varias cuestiones centran el interés de Ábalos & Herreros por estas obras entorno a los sesenta: reconocer en los programas industriales un filón y oportunidad para la arquitectura, reconocer en su ubicación descentralizada y periférica la oportunidad que ofrecen las áreas de polígonos vinculados a grandes infraestructuras y espacios en continuo cambio y evolución, y el despliegue sencillo e intenso de las soluciones técnicas eficaces y propositivas.

21 Punte, M., 2014, *Pabellón Español XIV Muestra Internacional de Arquitectura = Spanish Pavilion 14th International Architecture Exhibition : la Biennale di Venezia, 2014*. Barcelona: Fundación Arquia.

Como ha sido citado, en 1984 se organiza una exposición sobre la obra de De la Sota en la galería RCR de Barcelona, a la que seguirá la exposición de un joven Josep Llínas, que resume la obra de De la Sota como premonitoria del trabajo que estamos caracterizando en la trastienda europea del cambio de siglo: “*Prouvé extrajo técnicas y materiales de la industria aeronáutica para aplicarlas a la construcción, para afrontar esos cambios de escala en la demanda de viviendas y de esta posición elaborar prototipos que pudieran producirse con sistemas industriales, de la Sota lo hizo desde la industria local del mundo de los materiales que se consideraban ‘impropios’ para la construcción de edificios, pero sí aptos para la construcción de fábricas, supermercados, almacenes y aparcamientos*”²².

En 1994 Rodríguez Cheda en el libro publicado por el Colegio de Arquitectos de Galicia describe el “*compromiso con los nuevos materiales y de éstos, preferentemente con aquellos de poca entidad material, con los livianos; con aquellos, sin connotaciones culturales o simbólicas, e incluso, con los claramente desprestigiados por sus características póvera, y en segundo lugar por la apelación al proceso tecnológico como arquetipo del proceso creativo en arquitectura, en cuanto aquel, se rige por el primado de la razón exacta y se mantiene al margen, frente a exigencias de otro tipo: culturales, simbólicas o estéticas*”²³. La trascendencia que tiene la técnica en la arquitectura se ejemplifica en De la Sota, como ingeniosa incorporación de las condiciones constructivas y culturales de su tiempo, pero atenta a la resolución de problemas y necesidades comunes. “*Los procedimientos constructivos son hoy nuevos; tenemos que incorporarlos a nuestros pensamientos previos a los proyectos*”, apuntaba De la Sota en referencia al Edificio de Correos y Telecomunicaciones, en un hoja mecanografiada publicada con pequeñas modificaciones en *Arquitectura*, nº 233 (1981).

Esta relación con la técnica es fruto de algunas trayectorias previas y también coetáneas significativas²⁴, como la propuesta de Corrales y Molezún para pabellón de España a la Exposición Universal del 58, presentada asimismo como imagen de un país que se modernizaba²⁵. Los tres desarrollan el proyecto para Cristalería Española, de Residencia Infantil Miraflores de la Sierra²⁶ (Madrid), que ya se ha citado como referencia. La forma en que se asienta sobre la topografía, como una gran cubierta ligera, sobre las distintas cotas de aterrazados donde se despliegan los

22 Ábalos, I. et al., 2009, *Alejandro de la Sota, Arquia. Temas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

23 Rodríguez Cheda, J. B., 1994, *Alejandro de la Sota: construcción, idea y arquitectura*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

24 “No podemos pensar que fuese casual la sucesión de acontecimientos que se producen en esa década sorprendente, que no por conocidos debemos ahora dejar de recordar: en 1951 Codech y Valls obtienen el Gran Premio en la IX Triennale de Milán; en 1954 será Ramón Vázquez Molezún quien obtenga, en colaboración con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suarez Molezún; aquel mismo año Miquel Fisac logra la Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena. En 1957 Javier Canjaval y García de Paredes vuelven a reeditar el éxito de Codercy y Valls en la Triennale de Milán obteniendo el Primer Premio; y ese mismo año de 1957 es en el que César Ortiz-Echagüe, Rafael de la Joya y Manuel Barbero recibirán el Reynolds Memorial Award. Para completar este excepcional panorama. Jose Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún habían sido distinguidos en la Feria Internacional de Bruselas de 1958 con la Medalla de Oro por el Pabellón de España. Resumen en JfSepulcre Bernad, 2004, tesis UNAV “César Ortiz-Echague y Rafael Echaide (1955-1966): tecnificación y humanización del funcionalismo” publicado en AACCC (Arquitecturas Contemporáneas UNAV) p.9.

25 Un sistema de montaje de elementos sencillos, ensamblados, atornillados o roblonados – según la demanda estructural – y una geometría sencilla – el conocido *paraguas hexagonal* apoyado en un pilar – se adapta al perímetro y a las condiciones topográficas – desnivel de más de 6 m – y vegetales de la parcela – un 30% de la parcela estaba cubierta de arbolado-.

26 Publicada inicialmente en 1958 En: *Arquitectura. Madrid*: Colegio Oficial de Arquitectos.(1964), nº 64 abril ; p. 42 : fot., alz, Cristalería Española convoca De la Sota, Corrales y Molezún para realizar la residencia de verano . El edificio se organiza en dos partes con una escalera que divide el área de residencia, despacho y vivienda del director, y la zona de *vivir* que se escalona en tres niveles: juegos con expansión total al exterior, juegos *pausados* en un plano intermedio y comedor acristalado. El proyecto sobre una fuerte pendiente se realiza en fases en horizontal, la parte baja –cimentaciones, bancadas, muros de piedra y hormigón, se construye en un verano, el siguiente se traslada la estructura de pilares de acero y vigas de madera, con cubierta flotante de entramado de madera y uralita – parte opaca y parte translúcida-.

usos. Su materialidad mínima pero eficaz y su tecnología esencial se pueden relacionar con la estrategia propuesta por Ábalos & Herreros para el Vertedero. Las palabras De la Sota “*se trata de conseguir lo más nada posible*” se vuelven eslogan en la arquitectura de Ábalos & Herreros. La experiencia del espacio y la capacidad que tienen los materiales de transmitir sin trascendencia pero con operatividad su esencia, su textura, luminosidad y su eficacia son las bases y referencias presentes en numerosos proyectos.

IMPLICACIONES CULTURALES DE LA PLANTA DE RECICLAJE DE RESIDUOS URBANOS

Se ha estudiado la obra de la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos de Valdemingómez como proyecto y obra donde reconocer algunos aspectos de la arquitectura como disposición. Son particularmente significativas las implicaciones culturales que quedan expuestas en esta obra, como han sido referidas en el cuerpo de la tesis y sus conclusiones: además de lo que queda expuesto, lo que se incorpora a la cultura es un modo de describir una realidad encontrada y un modo de exploración de espacios y materiales pre-existentes, como forma de modo de enhebrar la arquitectura con el territorio, la ciudad y los habitantes contemporáneos, que Ábalos & Herreros identifican definen como *área de impunidad*: “*ciudad oculta revelada, juegos de espejos entre la honorable arquitectura y el mestizaje de marginación y naturaleza (...) distintos proyectos crean un paisaje que no sabríamos adscribirlos a lo urbano, lo natural, popular, lo comercial o lo alternativo, (...) una amalgama desde la que construir su particular visión del mundo, coincide su interés por explorar técnicas y procesos creados del apropiación y descontextualización de materiales preexistentes*”²⁷.

La cultura que descontextualiza y se apropia de los materiales existentes es la actividad que caracteriza la arquitectura del momento, toma cierta distancia crítica y recicla de forma ingeniosa para construir una experiencia cuya vivencia es memorable, implica al observador y lo persuade.

NUEVA NATURALIDAD

En la Planta de Reciclaje de Valdemingómez, la arquitectura construye desde la sencillez e inmediatez de sus materiales dispuestos “una imagen que persuade”, como describía Hamilton.

En 1987 Jacques Herzog y Pierre De Meuron publican las fotografías de Marguerita Spiluttini del Edificio de Almacenaje Riccola realizado por encargo en Laufen, Suiza. La imagen del corte del terrero casi vertical a escasos metros de la fachada del almacén da la vuelta al mundo. Los comentarios oscilan entre interpretarlo como una obra minimalista – o como un obra que se anticipaba al esencialismo material suizo. Los paneles de Ethernit apilados y dispuestos sobre la superficie de la fachada ensamblada con montantes y verticales de madera, se enfrenta a el corte rocoso del terreno. Los croquis y textos de Herzog al respecto inciden más sobre la necesidad de revestir una gran extensión de fachada y la oportunidad de aportar luz, ventilación, cierta vibración, ritmo y espesor a la envolvente, sumando economía y construcción tradicional en madera, para cubrir los 60 m. lineales de contenedor. Una década más tarde, en la fotografía del edificio de la Planta de Compostaje y Laxados de la Planta de Valdemingómez junto al talud del terreno es inevitable reconocer un “medirse” con el espíritu de su tiempo.

27 Ábalos, I. & Herreros, J., 1997, *Áreas de impunidad*. Barcelona: Actar.

La Planta de Tratamiento de Residuos se incorpora como un nuevo equipamiento técnicamente necesario en la lógica ambiental de la ciudad de Madrid y además se incorpora al imaginario social como una institución también necesaria, didáctica y representativa de dicha lógica, alterando así prejuicios o desconocimientos anteriores e insertándose como nuevo paradigma cultural en la ciudad. En términos pragmatistas, como la amortización a la que se refiere el proyecto, Richard Rorty²⁸ describe cómo a través del diálogo o intercambio desde donde describir nuevas categorías, generar nuevos conceptos, intercambiarlos para comprobar su veracidad. Consiste en “*volver a describir muchas cosas de una manera nueva hasta que se logra crear una pauta de conducta lingüística que la generación en ciernes se siente tentada de adoptar, moviéndola a buscar nuevas formas de conductas no lingüística: por ejemplo la adopción de nuevo equipamiento científico o de nuevas instituciones sociales*” (Rorty 1998).

Como lo que inquietaba a Foucault al leer la clasificación de animales en la enciclopedia china del relato de Borges era “*que la relación mostraba una taxonomía de elementos que habían perdido lo “común” del lugar y del nombre*”. La incomodidad que le hacía sonreír al repasar esta relación aparentemente absurda y desordenada era “*esa visión de lo exótico en el pensamiento del otro determinada por el límite de nuestro propio modo de pensar*”²⁹, es decir, era la imposibilidad de pensarlo desde nuestras palabras.

MESURA Y MONUMENTALIDAD.

Si en la Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes de Lacaton & Vassal, la desmesura es una herramienta primordial en el proyecto, mediante la cual la arquitectura incorpora nuevos valores en el tiempo (perfectibilidad, indeterminación, apropiación, interfaz con el medio) en la Planta de Reciclaje, la medida genera una escala idónea para asumir las contingencias de un lugar y un tiempo dados, tal que se acompasa lo infraestructural con lo paisajístico, laboral y lo cotidiano.

Desde el punto de vista constructivo, hay proyectos con que sus arquitectos *miden* sus fuerzas y experimentan en otras obras con ciertos de cambio de escala: el estudio de Luis Gordillo, sus materiales, sus lucernarios, son un *ensayo*, un *mock-up* sencillo ³⁰ del edificio principal de Valdemingómez. El edificio PIRS de Tenerife, se inserta en el paisaje cual objeto o reclamo publicitario, antecedente del edificio de acceso y tonelaje a Valdemingómez. La casa Mora en Cádiz, pensada como pequeño condensador social-familiar y yuxtaposición de gradientes de intimidad, es claramente el proyecto referencia para el trabajo de Ábalos y Sentkiewicz en el Centro de Ocio para de mayores, en Azuqueca de Henares, Guadalajara.

28 Referido en 2G por C. D. M y E.G.G, Rorty, Richard, *La indagación como recontextualización*, en *Objetividad, Realismo y Verdad*, (Rorty 1996) version inglesa *Enquiry as Recontextualization: an antidualist account of interpretation*, en *Objectivity, Relativism and Truth*, Philosophical papers, Cambridge University Press, 1991, pag.93-112.

29 Foucault, M. *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 2005, Siglo XXI. (Foucault 1999) Cita “*cierta enciclopedia china*” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”.

30 En *Burlarse de la modernidad* F.Beigel y P. Chrsitou, “*La materialidad híbrida natural/artificial de Ábalos & Herreros puede estudiarse bien en el pequeño estudio para Luis Gordillo, situado en el suburbio de Villanueva de la Cañada, a cuarenta minutos del centro de Madrid. Originalmente concebido como un zócalo verde, ligeramente a lo Magritte, se coloca frente a la casa preexistente, situada tres metros y medio más arriba en el solar, donde la fachada que da a la calle y la cubierta se cubren con vegetación. Por encima de este zócalo verde sobresalen dos cubos cristalinos bien proporcionados. Se trata de otra variación de una serie de cubiertas con lucernarios que ponen el edificio en relación con el cielo. Los lucernarios del estudio Gordillo parecen estar hechos de hielo. No puedes evitar sonreír al ver este pequeño edificio. El hermano mayor de estas casas con luz en el horizonte puede verse en la cubierta de la planta de reciclaje de Valdemingómez.*” (Beigel & Christou 2002)

Entender Valdemingómez como un lugar ahora fotografiable, paseable, reconocible y *memorable*, supone poner en valor esa otra condición de lo monumental: La arquitectura con que se presenta el vertedero es extremadamente discreta, ni pretende exhibir o *enfaticar* lo que es y qué se hace en ella, ni pretende mimetizarse con el medio, se trata de una actividad a medio camino entre el interés público y privado, categoría que necesita de una propuesta o tipología arquitectónica antes no pensada.

LO COMÚN

Se caracterizó como condición singular enunciada en esta década la construcción de *lo común* entendido en tres líneas de trabajo: como concepto lógico, vinculado a la razón – sentido común, pragmatismo-; como concepto económico, vinculado a la producción – técnica, tecnología, consumo-; y como concepto esencialmente *político* “*lo común es aquello en lo que se tiene parte o en lo que se toma parte*” (F. Jullien³¹), aquello que se comparte y se participa. Ábalos & Herreros practican este sentido de lo común, desde el pensamiento y en sus obras. Se podría decir que gran parte de su esfuerzo lo dedican a intentar “*desenfatizar, desproblematizar y descosificar nuestra relación con las cosas y con la arquitectura*”³².

La arquitectura es en esta medida una práctica que no puede desconocer la producción material e inmaterial de *comun*es, para garantizar una producción ecológica, sostenible, que perdura cuando genera beneficio colectivo. Hay procesos o recursos que tienden hacia el procomún, el proyecto de arquitectura, la construcción, su uso y disfrute – puesta en acción, o el verbo *activar* ya algo gastado – se proyectan en la hora de Ábalos & Herreros conscientes de estas sinergias y generan, en propuestas como Valdemingómez, estos espacios de confluencia.

En la propuesta de Valdemingómez construyen un común de reconocimiento del territorio, de su equilibrio ecológico en el medio ya casi *urbano* donde se inserta y pactan un futuro medioambientalmente para este sector de Madrid. Lo que visto desde otras lógicas se apreciaría como *problema* se revierte hacia la sociedad y el territorio como una virtud, cuyos valores hay que conocer y reconocer. Demuestran que lo que se desecha y se desprecia – considerado lo no común – es precisamente lo más común a todos, por lo que hay que analizarlo, decantarlo, reciclarlo, y darle continuidad en nuestro ciclo de vida. Se trata casi de no perder por el camino, *comun*es como éste. En referencia al entendimiento político o social de la construcción de *comun*es, Herreros reclama hacerse eco de las *inquietudes colectivas* que se manifiestan en el presente, para redefinir las herramientas de trabajo de la arquitectura.

MATERIA EN MOVIMIENTO.

La *gravedad* es el sencillo principio regidor de la clasificación de residuos al que topográficamente rinden obediencia: la ladera alberga el vaciamiento contenido por muros de hormigón, cual barco de detritos encallado, que contiene y da sentido al funcionamiento del edificio. Es la gravedad la que construye el *proceso*, el *plan*³³ que organiza, jerarquiza y desvela las lógicas del edificio.

31 Citado por Alfredo Rubio Díaz, *Memoria para un futuro imperfecto*, en de 11 a 21, Marzo Junio 2011. CAAC (Rubio Díaz 2011)

32 Efen García-Grinda y Cristina Moreno, “Desde Cerca”, en 2G, 2002.p.25.

33 Efen García-Grinda y Cristina Moreno, en el artículo sobre ellos aseguran que proyectar desde el ideario metodológico pragmático que consiste en construir sus propias herramientas, y en tener un *plan* (Desde Cerca, en 2G, 2002,p. 18-19)

Es característico en esta obra el trabajo con el movimiento, la gravedad y el tiempo que recíprocamente se enlazan en todo el proyecto: el edificio principal se posa sobre la topografía transformada y alberga el enjambre de tolvas, trituradoras, cintas transportadoras y artilugios innumerables de reciclaje, trabajando desde la decantación, gravitación y selección mecánica de la basura, que se organizan en una secuencia vertical organizadora del proceso. La velocidad del mismo se determina por el tipo de residuos: los metales pesados se aceleran y son llevados con cierto cuidado hacia zonas *seguras* donde pesar y estimar su valor; los cartones y papeles, se mueven en lentas y voluminosas transportadoras hacia áreas más bajas, donde volver a ser empaquetados. Eduardo Arroyo en el artículo *KK de luxe* para el libro *Reciclando Madrid* comenta que “*los materiales encaminados hacia su nueva vida se aceleran o se ralentizan adquiriendo un índice de velocidad proporcional al cariño que se les profesa en la sociedad exterior*”³⁴.

MONTAJE Y ENSAMBLAJE

A través de la obra de Valdemingómez se hace explícita una manera de pensar, proyectar y construir arquitectura, que analizada en un sentido ‘pragmático’ – de la experiencia hacia sus enunciados – podría entenderse como una construcción continuada de herramientas desde la propia ocasión que ofrece la obra. Entienden esta obra como un campo de experimentación de conceptos arquitectónicos y establecer, a través de ellos, diálogos con la topografía, con la gravedad, con el movimiento, con los procesos naturales y artificiales de construcción del territorio y del edificio.

Son categorías que ofrecen la oportunidad de conectar la arquitectura con instrumentos desde otras disciplinas, que trabajan conjuntamente desde la cultura ecológica – o ecología cultural – como condición de presente.

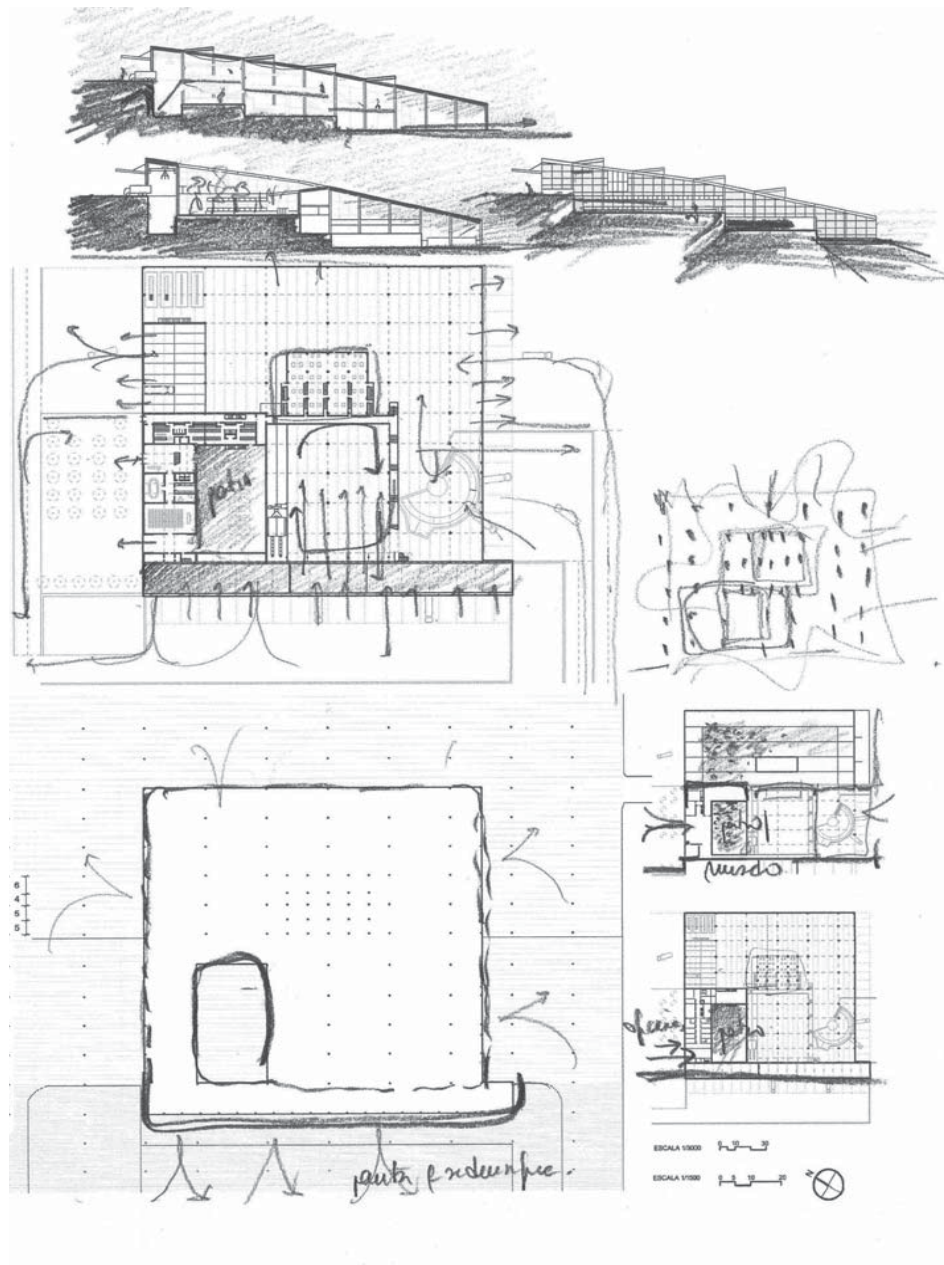
En relación del edificio con el inmediato entorno urbano, topografía o paisaje, genera desde sus propias lógicas con los condicionantes del lugar las condiciones naturales y artificiales para *asentarse* en el medio. En el edificio de Reciclaje de Valdemingómez los pozos y contenciones de hormigón se entierran en el terreno generando la topografía dictada por los procesos de decantación por gravedad de residuos.

En la Planta en Valdemingómez, sobre las contenciones y pozos de hormigón se levantan pilares metálicos de perfiles empresillados, las pasarelas y escaleras, pasan *casi sin apoyarse*, tangentes, se superponen galerías y forjados ligeros en una imagen ciertamente piranesiana. Las cubiertas son tratadas como un espacio más que se incorporan a la multiplicidad de programas que pudieran acometer y se concibe como un jardín visitable dentro del parque de remodelación de las montañas de residuos. Los espacios interiores se hacen evidentes al exterior a través de una envolvente ligera y translúcida que se ensambla sobre la estructura.

La relación entre el interior y el exterior se muestra con una fina capa o varias ligeras capas que evidencian dentro, la luz o el tiempo atmosférico. Estas envolventes sin más diseño que el que las condiciones de resistencia, estanqueidad y aislamiento exigen, evitan la complejidad del detalle, son *ensambladas*.

34 Arroyo, E., 2000 “*KK de luxe*” en Ábalos, I. and Herreros, J., 2000, *Reciclando Madrid*. Barcelona: Actar.

ÁBALOS & HERREROS, 1997-2000, PLANTA DE RECICLAJE DE RESIDUOS URBANOS EN VALDEMINGÓMEZ



A los sistemas de envolventes, elementos industriales de catálogo, se les demanda hacer que una construcción industrial adquiera calidez, iluminación, transparencia, representatividad y significación en el paisaje, cualidades que habitualmente se atribuyen a la arquitectura. La obra incorpora todos los procesos específicos de su programa, atentos a las fases de construcción, en su producción material, como una condición esencial en este edificio cuya de vida está acotada a veinticinco años.

El conjunto de edificios y construcciones arquitectónicas – como ellos denominan – son de materialidad eficaz, ligera, sencilla. Materiales hasta entonces *impropios* a los que aludía Llinás sobre De La Sota que se ensamblan para posarse obre una topografía realizada con mesura monumental, entendiendo por monumento aquello que fija, conserva y transmite en el dominio público algo que la colectividad ha de recordar, y – por qué no – reciclar.

3. ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARQUITECTURA EN NANTES. LACATON & VASSAL.



Lacaton & Vassal, 2009 Detalle de cerramiento exterior.
Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

La visita a la Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes es un paseo que comienza en el cuidado centro histórico de la ciudad, tras cruzar el Puente de Haudaudine y ser recibido por el Palacio de Justicia de Jean Nouvel. La Escuela devuelve reflejada la ciudad que deja frente a sí en la fachada sobre el Loira. El entorno se muestra apacible pero el ruido de grúas y construcciones próximas evidencian un barrio en continua transformación. La l'île de Nantes inició en los noventa la reconversión de esta área industrial aislada hacia una nueva zona urbana de oportunidad, donde equipamientos públicos, viviendas y espacios de ocio ocupan ahora un lugar central.

La elección de Philippe Bataille en 1993 como nuevo Director de la Escuela acompaña un periodo de importantes y numerosos cambios. Entre sus funciones está obtener fondos del Ministerio para la gestión de un nuevo proyecto. El edificio deja abierto un paño de fachada en el frente hacia el Loira para acceder a él, en coche, en bicicleta o caminando. Apenas se intuye un mostrador de información tras una mampara de cristal cerrada, un neón anuncia la Cantina y al fondo unos estudiantes esperan los ascensores mientras otros desaparecen tras una puerta cortaincendios en la que se intuye el arranque de una escalera.

EL PLAN ILLE DE NANTES.¹

Nantes tiene una importancia estratégica en las dos guerras mundiales: el puerto de Saint Nazaire fue en el punto del desembarco aliado en la I Guerra Mundial y la principal base alemana de submarinos en la II Guerra Mundial. Este protagonismo militar provoca la destrucción de gran parte de la ciudad. La reconstrucción tras el periodo bélico reúne a numerosos arquitectos para generar nuevas propuestas, como *La Cité Radieuse* de Le Corbusier, en el cercano barrio de Rézé. El encargo se concreta finalmente en una *Unidad de Habitación*, la *Maison Radieuse* (1953-1955). La Universidad se reabre en 1962 en la antigua Isla Gloriette se ubican las facultades de Medicina y Farmacia y en el norte, en la ribera del río Erdre, se ubica un campus universitario según los criterios urbanísticos de segregación de usos y optimización de las comunicaciones de estas áreas alejadas de los centros urbanos.

En los primeros años de los noventa los arquitectos Dominique Perrault y François Grether desarrollan el proyecto "Nantes 2005", que incluye un diagnóstico profundo del territorio de la isla, la construcción de dos nuevos puentes, y el encargo a Jean Nouvel del edificio de los Juzgados (1996-1998), primera pieza singular metropolitana al otro lado del río, conectada por una nueva pasarela. Se convoca un concurso en 1999 que ganan Alexandre Chemetoff y Jean Louis Berthomieu, arquitectos urbanistas especialistas en paisaje, que redefinen la concepción del lugar mediante un proyecto abierto llamado Plan Guide. En 2003 se constituye la entidad pública SAMOA, Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique, responsable del

¹ Situada en la isla fluvial en el río Loira a su paso por Nantes (575.000 habitantes) frente al caso histórico. La isla de importante pasado industrial, ligado al puerto, con pequeña y gran industria, junto a barrios obreros vinculados a los astilleros y numerosos enclaves institucionales relacionados con la logística y el transporte. El cierre en 1987 de los astilleros Doubigeon constata la crisis que desde los años setenta sumía la isla en un progresivo abandono y suburbanización. Nantes desarrolló durante los primeros cuarenta años una importante industria vinculada al Puerto y los Astilleros apoyada en el río Loira como eje identitario y territorial de la comunidad urbana Nantes-Saint Nazaire. Una extensa descripción comparada del proyecto Plan Ile de Nantes se encuentra en Velázquez Valoria, Isabela & Verdaguer Viana-Cárdenas Carlos, Regeneración urbana integral. Tres experiencias europeas innovadoras: Île de Nantes, Coin Street y Barrio de la Mina. Edita. SEPES Entidad Estatal de Suelo.2009.



Lacaton & Vassal, 2009. Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

desarrollo del proyecto². Proyectos de similar escala se están desarrollando en Londres, Rotterdam o Ámsterdam, también la rehabilitación como la Ría de Bilbao o la apertura al mar de Barcelona.

El desarrollo del Plan de Chemetov (2000-2004) involucra profesionales y a la población en las fases de diagnóstico, la ordenación y la gestión posterior de cada área desarrollada. Incluye un plan estructurador de los espacios públicos, una gestión concertada público-privada, y la incorporación de la Universidad – Facultad de Medicina y Farmacia, Escuela de Arquitectura – y equipamientos – como los ya mencionados Juzgados de Nouvel – que construyen parte de la trama urbana, contribuyendo a generar nuevo tejido – comercio, restauración, investigación universitaria – y recuperar espacios singulares existentes – se rehabilitan naves industriales para oficinas y terciarios-.

El Plan propone un proyecto que continúa incorporando a todos los “actores urbanos” de Nantes, en una lógica de gestión que se concreta en una continua actividad de información, consulta, invitación al debate y a la participación, no sólo con los agentes económicos y sociales relevantes, sino también con la no muy activa y aun no instalada población de residentes. El papel de la nueva Escuela de Arquitectura, se subraya como fundamental en la dinamización del debate crítico sobre las propuestas institucionales, en colaboración con otros espacios profesionales como el A.R.A.U.N. y el Instituto de Arquitectura.

Tras una década de discusiones en torno a la posible reforma del edificio de la Escuela de Arquitectura existente de los arquitectos G. Evano y J.L. Pellerin en el Campus Norte para adaptarlo a las nuevas directrices europeas de enseñanza y formación – el proceso de Bolonia-, se decide construir una propuesta “ejemplar” de Escuela de Arquitectura para Nantes.

² Estas actuaciones pertenecen a un plan cuya estrategia expone Laurent Théry, el economista formado en equipos técnicos municipales director de la sociedad pública SAMOA “El juego se produce a todas las escalas, ofreciendo productos que aseguran la diversidad de los promotores. Y la estrategia es reaccionar rápidamente en los momentos de ciclo económico alto, como se ha hecho por ejemplo en el periodo 2002-2008, para poder tener un remanente en tiempos de crisis” (p.34)



Plano de situación de la Isla de Nantes, en el corazón de la aglomeración urbana.



Programa de rehabilitaciones de las riveras urbanas de Nantes, 1999.



Ortofoto de la Isla de Nantes, 2007.

La delimitación del área de trabajo queda definida en el concurso en una parcela dividida en dos por una calle peatonal, una parte del solar se sitúa directamente frente al Loira, y deja hacia las calles principales al sur el área más extensa. En el entorno, una pequeña plaza rodeada de viario, viviendas de nueva planta, almacenes y oficinas hacia el Palacio de Justicia de Jean Nouvel, la Facultad de Medicina y Farmacia – de los arquitectos l'équipe de Grumbach NDLR – y el puente Haudaudine.

Dentro del ferviente clima de participación e implicación del desarrollo del Plan Île de Nantes en 2003, Lacaton y Vassal ganan el concurso en un lugar que parece estar ya pre-dispuesto a una manera de proyectar arquitectura: conseguir que el enfoque del proyecto y de su evolución permanezca basado en el diálogo, e incorporar todas las contribuciones – residentes locales y gente que trabaja en el área, tanto las entidades públicas como las privadas-. Se propone una “estrategia” flexible, basada en la anticipación, definiendo una idea clara de lo que será la isla en el futuro que se desea para este lugar.

PLIEGO PRE-DISPUESTO PARA UN CONCURSO

El proceso de ideación de programa funcional se inicia en 1996, donde el director de la Escuela, Philippe Bataille, y el equipo experto en programas, toman la decisión de ampliar la capacidad de la escuela de 500 a 900 estudiantes. Desde 1999 se elabora y revisa el programa funcional del concurso, se supervisa el pliego del concurso (2002), se convoca a presentación de currículums y se selecciona a los cinco equipos (2003). Se falla y se ejecuta el proyecto durante tres años de seguimiento, modificaciones y ajustes entre todas las partes (2004-2007), Ministerio de Educación, Universidad de Nantes, profesores y arquitectos. Finalmente se construye en dos años (2007-2009).

En el proceso de elaboración del programa se establecen tres hipótesis de trabajo para la definición de la ratio m²/alumno y superficie útil y superficie neta que, en definitiva, determina



Lacaton & Vassal, 2003. Maqueta Concurso Escuela Nacional Superior de Arquitectura Escala 1.500.

el coste del edificio. Internamente, se consulta al colectivo de alumnos OXYMORE que demanda más espacios de relación y restauración; docentes y personal administrativo forman una comisión para chequear cada paso, el director Philippe Bataille promueve el diálogo entre todas las partes y ejerce de conexión con los agentes institucionales. Externamente, se hace cargo de la supervisión el EMOc, Ministerio de Cultura y Comunicación para la Gestión Interministerial de Grandes Obras; Nantes Métropole y SAMOA, se ocupa del gran proyecto urbano de la isla, y su vicepresidente Patrick Rimbart también forma parte del jurado del concurso.

Es determinante que en el pliego del concurso se definen diez puntos de acuerdo para el diseño de la nueva escuela, donde es perceptible la consolidación ya institucional de un viraje o desplazamiento fundamental en el proyecto de arquitectura en el cambio de siglo, primando la interdisciplinariedad, mediación y participación, pragmatismo y la construcción flexible:

Fomentar la apertura sobre la ciudad (conferencias, exposiciones, seminarios, servicios de documentación y posiblemente externos, incluyendo comerciales).

Permitir a los estudiantes y profesores el trabajo de campo in situ (estudios de producción proyecto)

Facilitar de prácticas cruzadas entre los diferentes ciclos de estudio y entre la enseñanza y la investigación.

Facilitar el trabajo colectivo de los profesores, la vida escolar y la gestión de recursos humanos y financieros.

Permitir espacios para asignaciones ocasionales de apropiación individual o de grupo.

Asegurar la máxima flexibilidad de uso.

Garantizar la flexibilidad de las superficies de extensión internas sin trabajar en la estructura principal del edificio.

Garantizar de acceso permanente a los lugares de trabajo para la educación y Investigación (estudios de producción de proyectos, laboratorio, sala) mientras que asegura la protección de otras zonas.

Desarrollar el ámbito de las redes y las nuevas tecnologías la información y la comunicación.

Presentar un estudio en los ámbitos de tratamiento del entorno físico y en consideración de las necesidades de desarrollo sostenible (gestión de la construcción). En el pliego se especifica también el presupuesto total 23.820 M€

CINCO PROYECTOS PARA UNA ESCUELA

El desarrollo en paralelo del Proyecto de la Isla de Nantes según el Plan de Alexandre Chemetoff y Jean-Louis Berthomieu, consolidó la oportunidad de que este equipamiento universitario acompañara al desarrollo y activación de una parte importante de la Isla de Nantes. Estos planteamientos iniciales, en la coyuntura coetánea, provocan que la convocatoria del concurso trascienda el ámbito universitario y metropolitano e implique a numerosos agentes interministeriales, responsables de Equipamiento y Patrimonio Nacional, de Educación, de Cultura y Fomento.

Reunido el Jurado³ el 21 de marzo de 2003 en Dirección Regional de Cultura del Pays-de-la-Loire, Nantes, examina los cinco proyectos seleccionados y tras tres votaciones secretas consecutivas, se falla el concurso para la redacción y ejecución del proyecto de la Nueva Escuela de Arquitectura de Nantes en el orden: 1º. Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal / ingeniería Setec; 2º. Finn Geipel / BETOM ingeniería; 3º. Matthieu Poitevin y Reynaud Pascal / ingeniería Setec / Economista Sr. Forgue. Se habían presentado 136 currículums de los cuales se habían seleccionado inicialmente diez equipos y de ellos se eligieron finalmente cinco en octubre de 2002.

Del 18 de diciembre de 2003 al 30 de enero de 2004 se muestran los materiales del concurso en el Hangar 32, quai des Antilles, Nantes, una nave de astilleros rehabilitada por SAMOA el organismo promotor del desarrollo de la Isla de Nantes para albergar exposiciones sobre los numerosos proyectos urbanos y edificios que se estaban acometiendo en la Isla. Se exponen las maquetas a escala 1:200 de cada uno de los 5 proyectos, así como la maqueta general del sector urbano a escala 1:500 donde se inserta la propuesta ganadora. Quedaron así expuestos, durante apenas seis semanas, los resultados del concurso y habría que esperar unos seis años para visitar, una vez inaugurada la obra, el proyecto ganador de Lacaton y Vassal expuesto. El estudio de los proyectos entregados 27 de enero de 2003 es una interesante muestra de las heterogéneas lógicas de proyecto de arquitectura que coexisten con aquella.

El proyecto de Finn Geipel muestra un volumen central compacto, vidriado, sobre un basamento de dos plantas y un volumen con el auditorio hacia el Loira. En el texto descriptivo que se incluye en la memoria, analiza el programa de forma crítica, indicando las instrucciones de mayor interés seleccionadas por este equipo. La filosofía que se vincula a los espacios es un factor determinante en esta propuesta; se justifican a través de relaciones topológicas la orientación, accesibilidad y flujos en los distintos niveles; se describe exhaustivamente la envolvente exterior, en términos de “piel” de alto rendimiento climático y energético.

La propuesta de Matthieu Poitevin y Reynaud Pascal dispone una pieza compacta que colmata la parcela, al que se adhieren en cubierta distintas piezas de menor volumen y de forma arquetípica. La memoria presentada es particularmente poética, titulado *Los Colores del Loira*, compone

³ Sr. Jacob, Director Regional de Asuntos Culturales del Pays-de-la-Loire, que representa el prefecto del Pays-de-la-Loire, presidente del jurado Sra. Cassegrain, subdirectora de Formación, Empleo e Investigación Arquitectónico y Urbano, en representación del Director de Arquitectura y Patrimonio; Sr. Dumont, presidente del Establecimiento Público para la Gestión de Proyectos y Cultura (EMOC); Sr. Bataille, Director de la Escuela de Arquitectura de Nantes; Sr. Rimbart, en representación del Presidente de la Comunidad Urbana de Nantes; Sr. Oudon, profesor en la Escuela de Arquitectura de Nantes, Presidente del Consejo de Administración de la Escuela; Sr. Bagot, profesor en la Escuela de Arquitectura de Nantes; Sr. Bouchain, arquitecto; Sr. Chemetoff, arquitecto del paisaje, paisajes de oficina, taller de la Isla de Nantes, Sr. Enjolras, arquitecto, Sr. Lépinay, arquitecto, presidente del Consejo Regional de la Asociación de Arquitectos, Sr. Michelin, arquitecto, Monsieur Philippon, arquitecto consultor de la Misión Interministerial por calidad de las Construcciones Públicas (MIQCP).

cada página de la memoria con una secuencia de materiales, alusiones y metáforas. Preguntas y respuestas se listan dejando abierta su interpretación, lejos de ser exhaustivamente descriptivo, va incidiendo sobre algunos aspectos, proceso, acceso, espacios libres, interiores, arbitrariedad.

Pierre Lombard responde con tres volúmenes orientados Este-Oeste que dejan sendos patios abiertos a la calle Sur. Se conectan en forma de peine en los extremos con una circulación transversal. Una fachada de piezas de maderas superpuesta a la que confía la unidad y la expresividad pretendida para todo el conjunto. En el texto que presentan aluden a la memoria del lugar, a sus contradicciones como espacio productivo ahora latente. La propuesta se describe como la construcción de un gran *plateau* vacío, que se carga de flujos de estudiantes, es un punto de encuentro cuya actividad irradia al exterior.

El proyecto más reaccionario para con el enunciado del concurso es el del equipo de Francis Soler, quien dispone una pieza de ocho niveles, centrado en la parcela que deja los bordes libres para subrayar así la autonomía del edificio en la trama urbana. La maqueta refuerza esta imagen con un gélido volumen de metacrilato. Crujías sensiblemente profundas envuelven un patio que no llega a planta baja. En el texto se desarrolla la memoria más crítica de las cinco contra la propuesta del concurso y sus ambiciones. Justifica exhaustivamente la decisiones urbanas en referencia al proyecto de Chemetoff, y programáticamente atiende a la directriz de compleción del proyecto de forma procesual. La reacción ante la propuesta flexible y abierta del concurso, es el rigor y concreción que permite el nivel de desarrollo del anteproyecto. La estructura y construcción se describe según un pre-dimensionado exhaustivo, y las envolventes se describen de forma justificada con el presupuesto estimado de la propuesta.

Lacaton & Vassal presentan un proyecto cuyas plantas son esquemas estructurales completados con una leve diagramación de usos en color, que contrastan con las maquetas de forjados negros presentadas en ambas escalas. Secciones descriptivas y alzados presentados en escala de grises ensalzan la operatividad que supone la matriz infraestructural que hace viable finalmente la propuesta flexible, adaptable y a completar. Se añaden pragmáticos planos de evacuación de incendios, accesibilidad y flujos y una secuencia de *renders* en blanco y negro que simulan el recorrido que se propone. Algunos de ellos se trabajan para incorporar, como collage, estudiantes trabajando y cierta vida celebrativa entorno al frío escenario presentado en la documentación.

Se desconoce dónde quedaron estos materiales guardados hasta 2009 durante la construcción del proyecto, pero una vez inaugurado, alguien decidió que *el la maqueta del concurso quedara* abandonado en el nivel OB, a cota 3.42 m, del propio edificio de la Escuela de Arquitectura. En el suelo, apoyada apenas sobre cuatro tacos de madera, se encuentra una urna de 1.60 x 1.20 m. de metacrilato llena de polvo solidificado cual Gran Verre duschampiano. La actual responsable de la arquitectura y mantenimiento técnico del edificio, Isabelle Bettschart, interlocutora entre los docentes, el personal administrativo de la universidad y el estudio de Lacaton & Vassal, nos acompaña al aparcamiento: “ésta aquí, es la maqueta general del concurso, a escala 1:500, en ella se instalaron las maquetas de cada equipo, quedó aquí, “aparcada”. El resto del material del concurso lo hemos guardado en la habitación que funciona como almacén de mantenimiento”. Efectivamente, cuatro de las cinco maquetas y paneles presentados al concurso están apiladas en el pequeño y único cuarto de depósito del edificio, junto a los materiales para mantenimiento eléctrico, bricolaje, sillas y mesas sin uso.

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE NANTES

DATOS TÉCNICOS.

Fecha Concurso

2003

Proyecto

2004-2007

Construcción

2007-2009

Programa

1999-2001 Escuela de Arquitectura para 800 estudiantes

Emplazamiento

6, quai François Mitterand, Île de Nantes, Francia

Arquitectos equipo

Anne Lacaton & Jean – Philippe Vassal.

Florian de Pous (arquitecto jefe de proyecto), Frédéric Hérard (asistente) y Julien Sage – Thomas, Lisa Schmidt – Colinet, Julien Callot, David Pradel, Isidora Meier (arquitectos colaboradores).

Superficie

26.837m2 (15.510m2 programa base, 4.430 m2 espacios suplementarios, 5.305 m2 terrazas, 1.658 m2 aparcamiento en superficie).

Nota: El programa previo al concurso demandaba 8.500m2, para una escuela de 500 estudiantes. La propuesta realizada para el concurso, desarrolla un programa con 15.000m2 para unos 1000 estudiantes, y un presupuesto de 16.000.000€.

El proyecto de Lacaton & Vassal propone, 6 años más tarde, 4.430 m2 espacios intermedios, suplementarios y protegidos (de 9 y 7m bajo techo), 5.305 m2 terrazas en cubierta, y 1.658 m2 aparcamiento en superficie. Fuentes: (P. Goulet 2009), (Lacaton & Jean Philippe Vassal 2009)

Presupuesto

17.750.000 € edificio, urbanización e instalaciones exteriores (2009, sin impuestos).

AGENTES en OBRA

Arquitectura

LACATON & VASSAL

Estructura

Setec Bâtiment (estructura de hormigón, instalaciones), Paris, Francia, Cesma (Estructura metálica), Merignac, Francia.

Consultores técnicos

E2I (control de presupuesto), Vulcano (seguridad en caso de incendio), Saint Herblain, Francia

Control de obra

CEROC, SOCO TEC (control técnico), SECOTRAP, OPC. Nantes

Constructora y contrata

Savoie Freres (contratista general), Chambray-lès-Tours, Francia, Ateliers David (estructura metálica, cerrajería, fachada de policarbonato, cubierta), Guerante, Francia, Lafosse (carpintería, exterior de aluminio), SMAC (impermeabilización), Jugeur (aislamiento), Plafisol (falso techo), Guipel, Francia Guillot (madera), Mussidan (mobiliario escolar fijo), Debuschere (pintura) Seitha (calefacción) Oger Rousseau (fontanería y saneamiento), Séguinière, Francia, EP Marquet (media tensión), Juret (baja tensión), Angers Cedex 01, Francia, Thyssen (elevadores, montacargas), Gillotes (ventilación).

Promotor

Ministère de la Culture – DRAC des Pays De Loire, OPPIC (Opérateur du Patrimoine et des Projets Immobiliers de la Culture).

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL PROYECTO.

La Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes desarrollada por Lacaton & Vassal consta de dos edificios unidos por una pasarela en dos niveles, sobre la calle que los divide, uno de aulas al Sur, biblioteca, talleres y equipamientos, y otro hacia el Loira, al Norte, que alberga despachos y oficinas. El edificio principal se construye con estructura de hormigón armado y forjados – de placas alveolares. La envolvente exterior se cierra con carpintería de aluminio de suelo a forjado superior, sobre pre-marcos de acero, en programas como aulas y biblioteca, y grandes paneles de policarbonato ondulado en las áreas de circulación no climatizadas. Se incorporan sistemas de toldo y persianas venecianas regulables en la fachada Este y cortinas en el interior de la biblioteca.

Las particiones interiores se realizan con carpintería de acero y vidrio, paneles cartón yeso y madera pintada color blanco.. No se superponen revestimientos a las estructuras, los suelos interiores son de hormigón y resinas, y la rampa hasta el garaje se asfalta. Los muros de los núcleos de escalera – de hormigón prefabricado – se pintan de color amarillo y naranja. Todas las instalaciones quedan a la vista. La cerrajería general es de acero galvanizado.

Este edificio de aulas, talleres, biblioteca y equipamientos principal consta de los siguientes niveles: 0.00m; 9.60 m; 16.40 m; 23.30 m; La planta baja se presenta como un espacio abierto al público, una extensión del entorno urbano hacia el interior de la escuela, las plantas superiores alojan los espacios docentes y académicos, y la última, una terraza. Se accede por el ángulo norte-oeste, junto a una rampa. Al Oeste, la cafetería, inicialmente propuesta abierta a la calle, pero que ahora es interior; cocina y mesas dan a los talleres de corte. A Sur, el acceso al anfiteatro – de 250, 150 y 100 plazas – y taller abierto de fabricación.

El programa académico específico de la escuela se encuentra en el nivel 1(+9.60m) donde en torno a un espacio central – encrucijada de circulaciones y espacios subsidiarios-, se sitúan el aula multimedia, aulas de docencia, estudios de proyecto, y en general la vida escolar. Los centros de investigación, la administración y una gran sala son accesibles por una pasarela, en un segundo edificio hacia el Loira.

En el nivel 2 (+16.40m)⁴ se proponen los estudios para proyectos asociados a los espacios intermedios de doble altura y se prolongan hacia terrazas exteriores. El nivel 3 es una plaza para trabajos específicos o acontecimientos temporales, que se orienta hacia el río y la ciudad, y se vincula directamente con el nivel 1 por un montacargas público. La rampa permite el acceso excepcional de vehículos. Dos grandes escaleras, dos elevadores y un montacargas constituyen la circulación vertical.

El programa se completa con una pieza situada entre el edificio de aulas y el río. Esta pieza condensa los usos específicos de despachos y departamentos y se segrega del edificio principal dejando pasar la calle, un eje singular dictado por la ordenación general⁵. Construido con estructura de acero y forjados mixtos de chapa colaborante, toda la envolvente es de carpintería de acero y vidrio acristalada, contiene las oficinas de la administración y de los investigadores, así como una gran sala de exposiciones abierta al paseo del Loira en planta baja.

4 Dimensiones de referencia planta: Fachada Norte 66.5 m; Este 95 m; Sur 66.5 m; Oeste 58.25 m; distancia entre pilares: 10.66 x 10.71 m ; Dimensión de pilares: 0.75 X 0.75 m; Fuente: (Lacaton et al. 2009)

5 Dimensiones de referencia: Fachada Norte37.5 m; Este 12.75 m; Sur 37.5 m; Oeste 24.5 m; . distancia entre pilares: 5.5 m, Dimensión de pilares: 0. 5x 0.5 m Fuente: (Lacaton et al. 2009)



Lacaton & Vassal, 2003. Secuencia de construcción, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes
Lacaton & Vassal, 2003. Imagen cenital de forjado en construcción del edificio principal, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

OPORTUNIDAD Y RECURSO ESTRUCTURAL

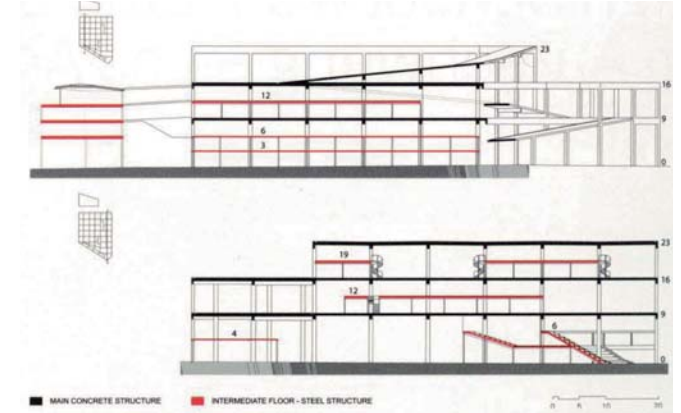
La puesta en obra se trabaja desde el proyecto como una primera etapa del proceso que genera una oportunidad espacial y temporal de verificación in situ. Para diseñar la estructura, se estudian los procesos de suministro de materiales, los espacios de acopio en obra, los medios auxiliares para su montaje y fijación, comprobando desde el diseño los tiempos de producción e instalación y por tanto los costes de la obra⁶. Desde el momento de la redacción del proyecto se determina construir un edificio como megaestructura o soporte para conseguir espacio extra y se sigue un sistema de ejecución que procede de los edificios de aparcamientos. Esta propuesta es asumida por arquitectos, ingenieros y empresas de prefabricados y puesta en obra, para garantizar sencillez y economía en el proceso de construcción, lo que permite construir el doble de superficie pensada para el programa con la mitad del presupuesto y utilizar la restante para la construcción del espacio extra. Lacaton & Vassal lo definen como *"un juego verdadero de construcción, como mecánico"*.

La constructora general, Savoi Freres, presenta un programa de obras que define el proceso como una concatenación de partes que construyen un todo – como las grúas que se montan a sí mismas para alcanzar la altura que les permite serlo –. Se trata de una estructura que, utilizando los criterios de prefabricación, se adapta a condiciones particulares del proyecto – luces, cantos, piezas, pesos, anclajes-; las determinadas por el lugar – topografía, geometría de la parcela, resistencia del suelo-; y las imaginadas por el diseño – huecos, alturas, escaleras, rampas-.

La base estructural modulada (10x10m) pilares y vigas de hormigón prefabricado y placas alveolares, genera un soporte estructural suficiente para la incorporación de otras estructuras secundarias metálicas. *"La estructura primaria de gran resistencia y capacidad, a base de pilares de hormigón prefabricado y placas alveolares, en el interior se inserta una estructura secundaria, metálica y*

⁶ Para la escuela de arquitectura, este proceso no era tan determinante como en otros proyectos de rehabilitación de vivienda colectiva, donde la concertación del proceso y las fases de las obras con los usuarios es crítica para su desarrollo.

Lacaton & Vassal, 2003. Secciones estructurales, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



*ligera*⁷. Los espacios que quedan entre las dos estructuras son volúmenes de doble altura, dejan espacios libres indefinidos y polivalentes, que permiten el alojamiento de actividades temporales. Los forjados maximizan su capacidad de carga hasta permitir que el interior ofrezca las propiedades del terreno natural. El proyecto de arquitectura asimila el edificio a una nueva naturaleza artificial que es soporte para futuras instalaciones.

La elección de prefabricar pilares huecos para la estructura primaria permite a la grúa, por un lado, reducir peso y ganar en manejabilidad en el momento de su transporte y en el momento de su montaje – manipulaciones más simples, grúa más pequeña, economía del tiempo y de presupuesto – y, por otro lado, un acabado mejor controlado para rellenar el interior de los pilares en obra. Se llenan de hormigón en dos tongadas, para fijar en esa sección intermedia los anclajes de la estructura secundaria. La sección de los pilares se optimiza en los niveles superiores, reduciendo su tamaño y peso. La integración de todos estos agentes hace visible la incorporación desde el proyecto de la atención por el proceso, para garantizar limpieza, eficacia, rapidez de montaje, a la vez que futuras adaptaciones y desmontajes. El principal espacio exterior es la plaza en la cubierta, cuyo forjado tiene una resistencia igual que en los niveles inferiores, es decir 1t/m², e incluso cada 100 metros cuadrados se disponen puntos de anclaje que permiten sujetar construcciones desmontables tipo carpas o invernaderos.

Para llegar a esta cubierta y reforzar su concepción como espacio urbano y público, se ejecutó la rampa exterior de 7 m de ancho con pendiente del 7%, no contemplado desde el proyecto inicial, donde Lacaton & Vassal proponen generar de nuevo, desde la generosidad dimensional un espacio extra, abierto, donde la gente puede pasear, o ir en bicicleta y acceder sin ningún tipo de limitación.

⁷ La Escuela de Arquitectura está cimentada sobre pilotes sobre los que se levanta una estructura principal de tres forjados de losas alveolares pre-tensadas en hormigón sobre vigas portadoras en el dirección este-oeste a cota 9, 16 y 23 metros. La estructura primaria es realizada en hormigón armado que sigue una trama de pilares de 10,66m x 10,71m. La estructura primaria se calcula para una sobrecarga de 1000 N / m². (Lacaton & Jean Philippe Vassal 2009) Las estructuras secundarias o ligeras permiten de dividir los espacios de 6 m en dos de 2.70m libres, para alojar las diferentes funciones que se presentarán en el uso futuro del edificio, y según la iniciativa de los estudiantes y profesores; Son forjados mixtos de 400KG / m² de sobrecarga, sobre los que se instala un suelo en seco (madera) sobre un sistema de viguería en perfiles plegados, un falso techo resistente al fuego en placas de yeso y un aislamiento acústico de lana mineral (que aseguran el aislamiento térmico y acústico y resistentes al fuego EI90). (Lacaton & Jean Philippe Vassal 2009)

UN TROZO DE CIUDAD.

En un entorno urbano como *l'ille* de Nantes en constante alternancia entre la obsolescencia del tejido industrial y de almacenamiento, y la transformación residencial y terciaria del mismo, el proyecto para la Escuela asume tener una relación con las calles y plazas circundantes de forma inmediata y ser un edificio y a la vez un “trozo de ciudad”. La planta baja, libre y transitable, permite el paso de estudiantes, profesores y de ciudadanos ajenos a la Escuela, resultando un espacio semipúblico que sirve tanto a la ciudad como a la escuela. Grandes portones correderos dan acceso a talleres y salas de exposición, así como a la rampa que sube al garaje y hasta la cubierta. Puertas dobles dan salida al auditorio y a los talleres en planta baja, sin jerarquías, ni accesos significados más allá del profundo paso hacia el interior del oscuro vestíbulo y el arranque de la rampa en el perímetro. El proyecto en este espacio urbano no sólo se plantea como una pieza de equipamiento docente, sino que es la oportunidad de completar el entorno urbano. Anne Lacaton así lo indica “*el edificio es un trozo de ciudad, un trozo que alberga una escuela de arquitectura*”⁸.

El carácter desnudo de su construcción — estructura sin revestir, instalaciones vistas y espacios extensos-, imprime al lugar una condición infraestructural, soporte común que no está diseñado o personalizado, a la espera de que un operación de “urbanismo interior” dé definición de estos espacios de lo público. Esta desnudez aporta una atracción similar a la que generan las ruinas, una llamada a sugerir ser completado y participar de lo que puede llegar a ser.

El término *Urbanismo Interior* se refiere coetáneamente a algunas intervenciones sobre áreas industriales obsoletas, como *Zeche Zoll Verein* o el *Toni Areal* en Zúrich, donde un plan estratégico define las pautas programáticas de los espacios existentes, establece elementos urbanos dentro de estos conjuntos edificados, calles o bulevares, áreas libre o recreativas, áreas de trabajo y producción, y refuerza así la idea de una ciudad contenida, idealizada y cosificada en un todo con una pautas, abiertas, que permite “urbanizar” esta infraestructura.

Se incluye, en una entreplanta, el aparcamiento de coches, motos y bicicletas — decisión tomada para evitar el sobre coste de un aparcamiento subterráneo junto al río-, y sobre este aparcamiento se sitúa una amplia superficie de talleres de proyecto. El primer nivel del edificio principal es el más denso de la escuela, se concibe como un espacio central de triple altura en torno al cual se disponen la biblioteca, la sala multimedia, las aulas y los estudios de trabajo construidos en niveles intermedios. Los espacios de relación y circulación no se aclimatan, se proponen intencionadamente como de libre ocupación por los usuarios y para futuras densificaciones. El último nivel lo ocupa la terraza o plaza, conectada a la ciudad por la rampa y ascensores públicos, que permiten asistir a muestras o eventos en este lugar. En el proyecto presentado a concurso, se presenta un collage con un circo instalado en cubierta, imagen recurrente y reconocible en los dibujos pop y celebrativos collages de *Archigram*.

El paradigma edificio-ciudad tiene antecedentes recurrentes tanto en el proyecto residencial moderno, como el en proyecto infraestructural o red soporte de actividad y ocio que se vincula al imaginario de la proyectos y representaciones. En las referencias residenciales, el espacio público queda inserto en una planta o en la cubierta de un edificio, se convierte en calle y lugar de encuentro, y genera con esta clara diferenciación espacio público — privado un ideal estructuralista y

⁸ Messu, D. and Patteeuw, V., 2009, “*Space for use*”, in *Mark. Pays* — Bas / Netherland, 20, p. 96.



Archigram, 1968. Archigram Instantcity

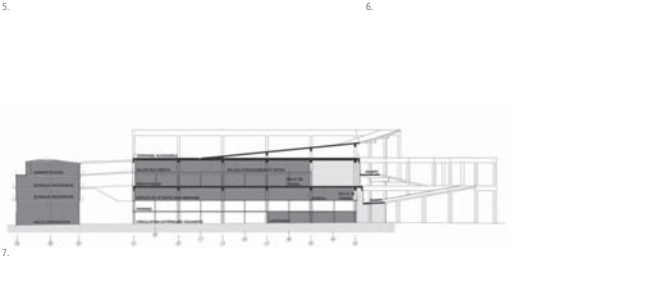


Lacaton & Vassal, 2003. Imagen de concurso de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

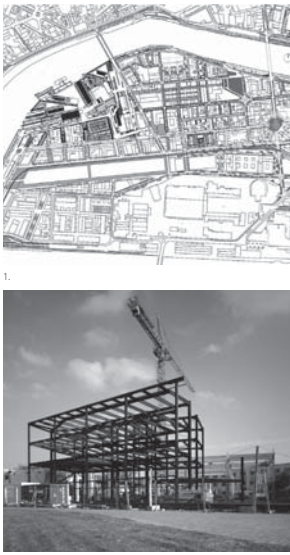
simplificado de ciudad en vertical. Le Corbusier concibe las *Immeubles-Villas* en 1922 y para Nantes *La Cité Radieuse* que se concreta finalmente en una unidad de habitación, la *Maison Radieuse* (1953-1955) en Rézé. Le anteceden propuestas iniciales de vivienda colectiva con equipamientos y servicios comunes, como el *Narkomfin* (1928-32) de Moisei Ginzburg e Ignaty Milinis en Moscú, construidos como ensayos de condensadores sociales, donde la unidad residencial se complementa con otros espacios — planta baja libre y espacios comunes — para romper convenciones sociales.

El imaginario edificio-ciudad se desarrolla y adquiere complejidad para adaptarse e incorporar espacios urbanos existentes, enhebrados como en la propuesta del concurso de *Golden Lane* (1952) de los Smithsons, construyendo soporte de los mismos (*The Economist*, 1959-1965) o construyendo una calle en altura entre la densidad residencial propuesta (*Robinhood Gardens*, 1966-72). El concepto de lo urbano en estos proyectos que los anteceden queda delimitado por lo colectivo frente a lo residencial, el espacio de plantas bajas, calles en altura o cubiertas se ceden para uso público dentro del edificio, pero, en comparación con la Escuela de Arquitectura, estos proyectos determinan la posición y cualificación constructiva de cada espacio ya desde el proyecto.

LACATON & VASSAL, 2003-2008, ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARQUITECTURA
EN NANTES



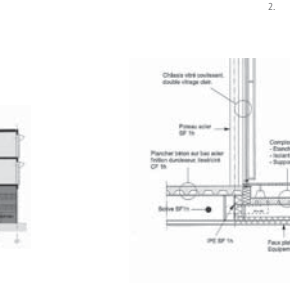
1. Site plan
2. Construction site
3. Interior view
4. Exterior view
5. Floor plan OA
6. Floor plan OC
7. Longitudinal section
8. Exterior view



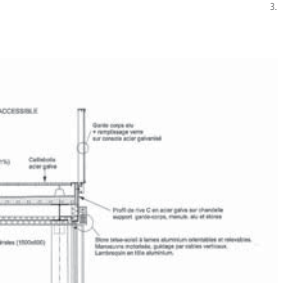
1. Site plan
2. Construction site
3. Interior view
4. Exterior view
5. Floor plan OA
6. Floor plan OC
7. Longitudinal section
8. Exterior view



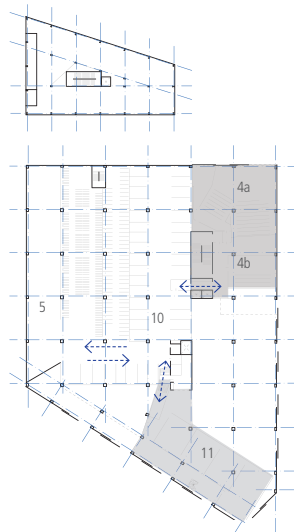
1. Floor plan 1B
2. Floor plan 2A
3. Floor plan 2B
4. Longitudinal Section
5. Longitudinal Section
6. Construction section
7. Exterior View
8. Computer representation



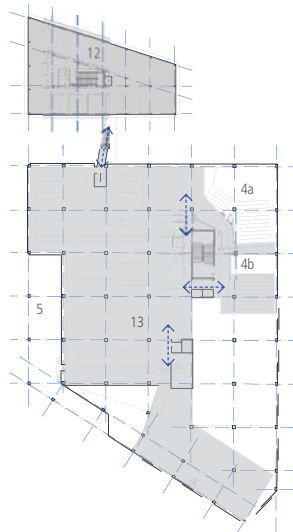
1. Floor plan 1B
2. Floor plan 2A
3. Floor plan 2B
4. Longitudinal Section
5. Longitudinal Section
6. Construction section
7. Exterior View
8. Computer representation



1. Floor plan 1B
2. Floor plan 2A
3. Floor plan 2B
4. Longitudinal Section
5. Longitudinal Section
6. Construction section
7. Exterior View
8. Computer representation



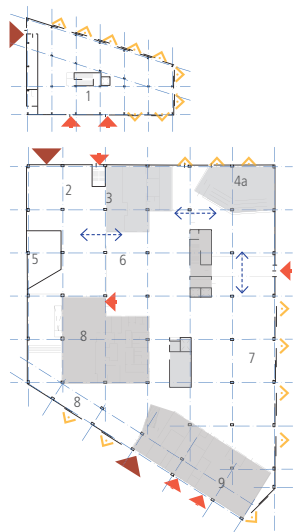
NIVEL 0B +3.42 m



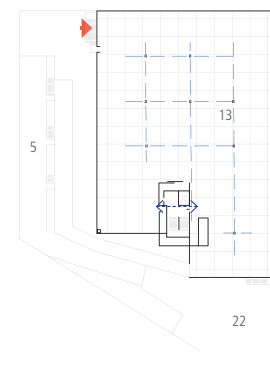
NIVEL 0C +4.71/6.17 m

1. SALA DE EXPOSICIONES
2. ENTRADA EXTERIOR CUBIERTA
3. RECEPCIÓN
- 4a. AUDITORIO DE 250 PLAZAS
- 4b. AUDITORIO DE 150 PLAZAS
5. RAMPA
6. VESTÍBULO
7. TALLER
8. CAFETERÍA
9. TALLER CON MAQUINARIA
10. APARCAMIENTO
11. TALLER DE DIBUJO Y ARTES PLÁSTICAS
12. LABORATORIOS DE INVESTIGACIÓN
13. TALLER DE PROYECTOS
14. TERRAZA EXTERIOR CUBIERTA
15. BIBLIOTECA
16. ZONA LIBRE APROPIABLE. CLIMA INTERMEDIO
17. AULAS
18. DEPARTAMENTOS
19. INFORMÁTICA Y MULTIMEDIA
20. TEORÍA Y SEMINARIOS
21. ADMINISTRACIÓN
22. TERRAZA EXTERIOR

- ACCESO PRINCIPAL
 ACCESO SECUNDARIO
 SALIDAS
 CIRCULACIÓN
 EJES DE PILARES



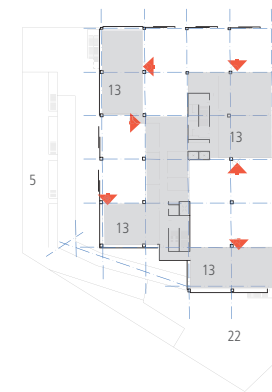
NIVEL 0A - PLANTA BAJA +0.00 m



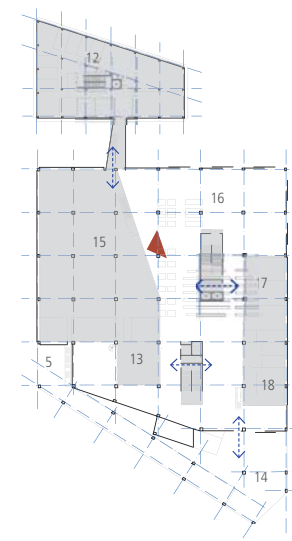
NIVEL 3 - CUBIERTA



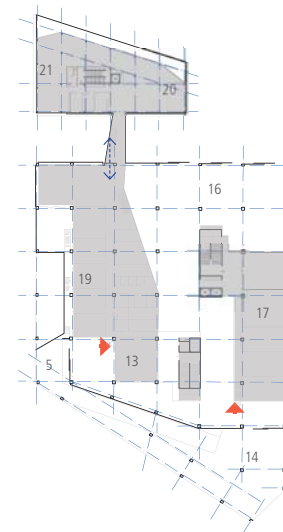
NIVEL 2A +16.21 m



NIVEL 2B +19.45 m



NIVEL 1A +9.57 m



NIVEL 1B +12.81 m

LA ARQUITECTURA “SIEMPRE JOVEN” DE NUEVA GENERACIÓN EN FRANCIA.

“Lo nuevo y la creación, he aquí dos categorías demasiado idolatradas en Francia”⁹ sentencia François Chaslin profesor en Escuela de Arquitectura de Lille (Francia), haciendo memoria crítica de la última década del s. XX de arquitectura francesa. La llegada al poder de la izquierda en 1981 y la creación de los Álbumes de Arquitectura Joven suponen un cambio de focalización respecto a la atención arquitectónica en el patrimonio y reconstrucción de la ciudad histórica del presidente Valéry Giscard d’Estaing. Ya el programa (PAN) creado en 1972, proponía recompensar los proyectos realizados por jóvenes, portadores de ideas y que no hubieran construido nunca, y es en los noventa cuando el programa de concurso público desenlaza la incorporación de jóvenes arquitectos para la construcción de equipamiento, viviendas y espacio público.

Instaurada la *Era Mitterrand* (1981-1995), el IFA (*Institut Français d’Architecture*) presenta, en la Bienal de Arquitectura de Venecia, 1991¹⁰, cuarenta arquitectos parisienses de menos de cuarenta años y a otros cuarenta de las provincias de la misma generación. Dominic Perrault, Christian Portzampac, Ivo Vitart, Jourde&Perraudin, Henri Ciriani, Henri Gaudin, Frederic Borel, Michel Kagan, Catherine Furet, Jean Miarc Ibosse son como jóvenes agencias de arquitectura que han abandonado “la referencia a la historia, el rechazo de las ciencias sociales, renuncian a cuestiones urbanas, en aras de una reversión sobre el proyecto arquitectónico, sobre reglas internas, esencialmente formales, todo dentro de una atmósfera de mediatización, de inflación de imágenes y objetos”¹¹.

Trabajan, según el crítico, desde la propuesta rápida del concurso, con conceptos eficaces y seductores, entrenados en una multitud de materiales que la prosperidad económica pone a su alcance. Producen una arquitectura centrada en la forma de volúmenes, de la luz, de vidrios y complejidad *high tech*.

Grandes proyectos y pequeños grandes proyectos ocupan las ciudades periféricas, Koolhaas, realiza el Master Plan y el Palacio de congresos en Euralille, dado que la red de TGV y su situación, entre París, Bruselas y Londres, dota a esta ciudad de una centralidad estratégica para el desarrollo de este *mega proyecto*. De D. Perrault y F. Grether, son los proyectos del plan de Saint Nazaire y la Ille de Nantes. Escuelas, facultades universitarias, mediatecas, teatros, son programas que emergen en diversas ciudades periféricas¹².

La arquitectura en la última década del siglo XX se despliega en diferentes formatos de difusión y promoción con el apoyo del Estado, Fundaciones e Institutos. Son reseñables las exposiciones en el Pavillon de l’Arsenal “*Le Design et l’Architecte, excursion dans le collection*” de l’Academie d’Architecture (1991), el Museo D’art Moderne Et D’art Contemporain, en Niza, recupera los controvertidos trabajos en torno a 1970 del arquitecto Guy Rottier. “*L’architecture inventée*” (1991),

9 Chaslin, F., 1994, “En cuarentena: las nuevas generaciones francesas”, in *Arquitectura viva*, nº 37.p. 13.

10 Esta exposición va luego a Alemania, Estados Unidos y Japón, lo que ayudó a muchos arquitectos a ser conocidos y trabajar internacionalmente.

11 Chaslin, F., 1994, Op. Cit. p.14.

12 Se pueden citar pequeñas piezas de equipamiento como École Primaire en Lozanne (1996-1997, de Arnold&Héru), el proyecto para Centre Caisse Nationale de Prévoyance en Angers (Avant Travaux, 1990), la Médiathèque Française-Mitterrand en Poitiers (1996-1997, Laurent&Emmanuelle Beaudourin) – inserta en contexto patrimonial que desarrolla un lenguaje atento al movimiento moderno, contextualista (visiblemente referida la arquitectura de Siza-), la Médiathèque de Orleans (1992-1994, Pierre du Besset Dominique Lyon) – aún en la explicitación high tech-, y en clara confrontación con el pragmatismo y la experimentación de l’Ecole Nationale des Arts Décoratifs en Limoges (1990-1994, FabFac-Finn Geipel y Nicolas Michelin) o el proyecto “Métafort” Centre de Recherche multimédia para Aubervilliers (1995, FabFac).

en Arc en Rêve Centre D’architecture, en Burdeos se muestra “*4 de Barcelone : Lapeña&Torres/ Llinás/Mateo/Miralles&Pinós*” (1991). En el Institut Français d’Architecture en París se monta la primera exposición sobre “*Dominique Perrault, architecte*” (1992), presentando el concurso de la nueva Biblioteca Nacional de Francia, y el Centro Georges Pompidou monta dos exposiciones decisivas: una recupera los trabajos de Archigram (1994) y en Remy Zaugg presenta la citada exposición de Herzog& De Meuron(1995) sobre mesas regularmente iluminadas por la luz blanca de tubos de neón. Más tarde “*Architecture non standart*” en MNAM-CCI o “Mutations: *Rem Koolhaas, Jan Nouvel*” en Burdeos (2000) ilustran un cambio que se produce paulatinamente en la medida en que la inercia de los proyectos de la “*Era Mitterrand*” se frenan y otros jóvenes arquitectos se vinculan a nuevos campos profesionales – rehabilitación, espacio interior, espacio público – donde trabajar también con otros presupuestos y con otras herramientas. La implicación de diversos arquitectos en el desarrollo del planeamiento urbano y el territorio, pone de manifiesto la considerable competitividad y renombre del urbanismo y paisajismo franceses con aportaciones conceptuales sobre el espacio público, la ciudad, la periferia y el territorio.

En paralelo, pre-disposiciones que hemos situado en el imaginario de la cultura ecológica y ecología cultural, se traduce en una eco-arquitectura cuestionada, “*sobre-diseñada, artificial e inmediata*”¹³. François Roche como teórico, Edouard François y Duncan Lewis como definidores del imaginario neo-ecológico, participan y presentan concursos y proyectos, duramente criticadas por Kämpfingler como proyectos que implementan la naturaleza usando bambu, maderas, metales crudos, que denota una ecología a la francesa también practicada en el repertorio holandés, suizo o japonés del momento. Frente a esto, Kämpfingler describe el desarrollo un nuevo realismo y pragmatismo arquitectónico sensible a la poética de la cotidianeidad. Este realismo es capaz de enfrentarse a los presupuestos del minimalismo monumental y la experimentación formal que está inundando numerosas ciudades. La crítica Corianne Jaquand’Goddefroy, señala en el texto *Una generación discreta* (1999) que se trata de una generación marcada por la revolución tecnológica de la información que ha cultivado paradójicamente una cierta *raison d’être* en el trabajo material, en el bricoleur y en el ensamblaje”. Como constata la crítica Jaquand’ Goddefroy, en vez de priorizar innovación a cualquier precio, trabajan con empresas e industrias que garantizan una optimización económica y técnica de las estructuras y la construcción. La inmaterialidad del vidrio, antes uno de los materiales favoritos, se sustituye por materiales básicos, opacos que desvelan su materialidad, o translúcidos y más económicos que filtran la luz sin la virtualidad de sus reflejos.

El equipo *Tectonique* (P.Lebuc, M. Rolland, A. Vargas, R. Verboud, R. Weitz) trabaja investigando cómo maximizar el espacio y encontrar envolventes y cerramientos con esta materialidad atractiva y sugerente. El equipo franco-alemán *Lab Fac*, Finn Geipel y Nicolas Michelin, se centra en el estudio experimental de propuestas espaciales adaptables y flexibles que contemplan conceptos de sostenibilidad integral – social, energética y económica – en el proceso de diseño. Éste es uno de los equipos seleccionados para el concurso de la Escuela de Nantes, cuya experiencia con el edificio la *L’Ecole Nationale des Arts Décoratifs* en Limoges (1990-1994) se anticipó en casi una década a los requerimientos enunciados para la de arquitectura. Finn Geipel (*Lab Fac*) proyecta ya un programa universitario con un planteamiento en torno a lo reprogramable, ampliable, adaptable y a los espacios amplios, abiertos al exterior e interconectados. Trabajan desde propuesta programática y diagramática que intenta alcanzar una escala e implicación urbanas. Les interesa la idea de diagrama como presentación de posibilidades, *Lab Fac* generan referencias explícitas a la arquitectura de los

13 Jaquand, C. and Kämpfingler, C., 1999, *Young French Architects*. Basel: Birkhäuser.

sesenta, como el trabajo del Team X, Candilis, Josic y Woods, los Metabolistas, que están presentes en sus trabajos y que definen como “un proceso abierto de apropiación y experimento que prioriza el espacio y el programa ante la propuesta estética-formal”¹⁴.

Finn Geipel, formado en Stuttgart al abrigo de la práctica de Frei Otto, comparte la idea de paradigma *infraestructural* que considera la arquitectura como “un marco inteligente para gente que activamente conoce, participa del espacio, y sabe cómo llenarlo de actividad individual y colectiva”¹⁵. En Limoges construye a la entrada del campus universitario, un edificio con una pauta estructural ordenada, que ordenan espacios levemente acondicionados y caracterizados, donde poner en práctica algunas claves este paradigma: programación versus función, apropiación versus distribución, ligereza material versus densidad, atemperamiento versus climatización artificial, entre otros. En *L'Ecole Nationale des Arts Décoratifs* (1990-1994), propone un espacio que permite “la máxima apropiación individual con la mínima determinación espacial, un edificio que es una envolvente de las artes más que un monumento a las artes”¹⁶. En los talleres se trabaja cuidadosamente el espesor de esta envolvente ligera, que genera una sucesión de espacios de distinta cualificación, un gradiente de apropiación entre espacios de circulación, espacios privados, para reunión o extensiones del interior hacia el exterior. Todas estas categorías, son reiteradas propuestas de Lacaton & Vassal en Nantes, desde un proyecto que confía en el soporte y en la futura compleción de los espacios. La claridad y antelación de unas determinadas pautas para proyectar el edificio de la Escuela de Arte Decorativas es necesariamente reseñable por lo experimental, pragmático y por la versatilidad e inmediatez de la propuesta.

OTRAS OBRAS LACATON & VASSAL

Como se ha indicado con anterioridad, una forma de pensar se desvela frecuentemente como una modo de narrar y exponer la propia obra. La obra de Lacaton & Vassal¹⁷ ha sido difundida en numerosas publicaciones y exposiciones en los últimos años, documentando inicialmente obras construidas: pequeñas casas (Casa Latapie, 1991-1993; Casa en Dordoña, 1997; Casa en Lège-Cap Ferret, 1996-1998; Casa en Coutras, 2000) y reconociendo proyectos de vivienda colectiva (Ciudad Manifiesto en Mulhouse 2001-2005), oficinas (Nantes 2000-2002), otros equipamientos universitarios (Universidad de Ciencias de la Administración, Bordeaux, 2003-2006) y grandes proyectos culturales de rehabilitación como el Palais de Tokio en París, que anteceden a la Escuela de Arquitectura.

Entre las exposiciones monográficas anteriores a la obra de Lacaton & Vassal son relevantes las mostradas en el *Architekturzentrum* en Viena (2003), en *Architectural Association* Londres (2004) y en *Cité de l'Architecture & du Patrimoine* (2009), a las que cronológica y paulatinamente se han ido añadiendo una gran cantidad de materiales producidos sobre sus proyectos. En las primeras exposiciones, como “*Lacaton & Vassal: Beyond Form*” en Viena 2003, invitados por Dietmar Steiner, al no trabajar con maquetas de su trabajo, y apenas bocetos archivados o notas iniciales de los mismos, se muestran en la sala de exposición una serie de instantáneas como películas



Geipel, F., 1994. Fachada Escuela Nacional deArtes Decorativas, Limoges.



Geipel, F., 1994. Talleres Escuela Nacional deArtes Decorativas, Limoges.



Tetrarc, 1992. Marquesina de la Estación de Tranvía en Nantes

que describen la vida dentro de los edificios. Se muestran imágenes y planos de ejecución, proponiendo una mirada distraída en la que generar un efecto evocador de los ambientes o atmósferas que se podrían apreciar en la obra real.

La exposición de *la Cité de l'Architecture & du Patrimoine* es una acumulación de proyectos – hasta 40, desde casas a edificios públicos, desde vivienda colectiva a desarrollos urbanos–, imágenes de proyectos, esquemas, diagramas, fotos del proceso constructivo, de las obras terminadas y en uso, documentación escrita, presupuestos, materiales – ahora en gran formato – y fragmentos desplegados por toda la exposición. “*Todos ellos reunidos, indican Lacaton & Vassal, se intersectan, se acumulan, se ensamblan, reaparecen en nuevos proyectos, a veces un largo tiempo después: cuentan de nuevo una historia que es continua: Cada proyecto es explicado, anotado, capturado como una narración ilustrada, para permitir la comprensión de sus intenciones, la construcción y el uso de los proyectos*”¹⁸.

En este manifiesto desorden se induce un recorrido por temas, que en cada exposición se reorganiza de forma coincidente a veces, y a veces no, y muestra un trabajo no jerarquizado – ni por la importancia, localización, tipología o tiempo de la obra – como un conjunto de cuestiones que se exponen relacionadas o en red. “*Los proyectos se agrupan por temas (comienzos, paisaje, sueños, libertad, vivienda, transformación, encargo, ciudad) justo a continuación de ellos, aparece una cuestión recurrente: capacidad, flexibilidad, superimposición, clima, confort, placer, envolventes, estructuras, eficacia económica*”¹⁹. Se evita así cualquier experiencia secuenciada o cualquier determinante organización de objetos, de recorridos, todo queda dispuesto con cercanía y domesticidad evocada desde las fotografías de sus obras habitadas por lo cotidiano.

“*Todo esto junto sugiere que la arquitectura es un cruce de un lugar – le croisement d'un site-, un programa y las restricciones que deben ser satisfechas eficientemente, funcionalmente y racionalmente, pero donde debe haber algo más que elude dicha eficiencia, que es el placer, lo inesperado, la poética, que es al final, lo esencial*”²⁰.

La producción teórica de Lacaton & Vassal es también sintomática de esta actitud, sus escritos son fragmentos de conversaciones, entrevistas y breves introducciones que describen una manera de hacer, a los que ponen antetítulos o subtítulos. Es la conversación pragmática a la que apelaban Dewey y Rorty en numerosos campos disciplinares, desde donde presentan la actitud con que proponen sus obras. Sus interlocutores (P. Goulet, I&A Ruby, D. Boudet, E. García Grinda & C. Díaz Moreno) entablan un diálogo abierto para subrayar así sus procedimientos de interpretación de una realidad, las claves de su trabajo – similares en cada proyecto – y los criterios básicos para su construcción.

Al comparar las propuestas de edificios académicos y docentes del estudio Lacaton & Vassal, como la Escuela de Administración de Empresas en Burdeos (2003-2006), Universidad de Artes y Ciencias Humanas en Grenoble (1995-2001), esta idea se propone como manifiesto construido para la arquitectura, que invita a poner en práctica a estudiantes, docentes e investigadores, una propuesta abierta y optimista con la que el proyecto confronta sus herramientas con

14 Jaquand, C. and Kämpfner, C., 1999. op. cit. p. 21.

15 Jaquand, C. and Kämpfner, C., 1999. op. cit. p. 21.

16 Jaquand, C. and Kämpfner, C., 1999. op. cit. p. 22.

17 Anne Lacaton (Saint Pardoux la Rivière, 1955) obtuvo el título de arquitecta (1980) y el máster de urbanismo (1984) por la Escuela de Arquitectura de Burdeos y Jean-Philippe Vassal (Casablanca, 1954) obtuvo el título de arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Burdeos en 1980. Cuando ganan el concurso de la Escuela de Arquitectura en Nantes tienen 48 y 49 años.

18 Messu, D. and Patteeuw, V., 2009. op. cit. p. 97.

19 Goulet, P., 2009, «l'École d'architecture de Nantes est un manifeste», in *Architecture d'aujourd'hui*, 374. pp. 79

20 Goulet, P., 2009. op. cit. pp. 80.



Lacaton & Vassal, 2009. Terraza. Planta 3, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

las contingencias del presente. Sigue la lógica descrita por Bruno Latour en “*¿Qué protocolos deben seguir los experimentos colectivos?*” (2001) quien también lanza una advertencia: si el conocimiento técnico —de arquitectos o de ingenieros— se confía en la tarea activa y comprometida de ciudadanos expertos —como los llaman Michel Callon y Pierre Lascombes—, cabe un doble riesgo: que los expertos dejen de tener contacto con la realidad y que sus experimentos sean instrumentados académica y políticamente, sin dar lugar a otras alternativas.

Para Latour, generar alternativas supone dar elección a los usuarios, a lo que llama, dar representación y voto en el parlamento de humanos y no humanos. Se propone reemplazar la noción de experto por la noción más amplia de co-investigadores: “*Todos estamos comprometidos, de una forma u otra, en experimentos colectivos que tratan sobre temas tan diversos como el clima, la comida, el paisaje, la salud, el diseño urbano, la comunicación técnica, etcétera. Como consumidores, militantes, ciudadanos, todos somos ahora co-investigadores*”²¹.

En ese sentido el edificio de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes se podría identificar como el lugar donde estos co-investigadores —arquitectos y futuros arquitectos— construyen desde su propia experiencia. Unos años más tarde cabe evaluar si estos espacios propuestos, han sido ocupados por colectivos, personal administrativo, profesores e incluso estudiantes, se acompañan a esta dinámica inicialmente propuesta y si estos grupos de agentes han generado formas propias de vivir y construir su entorno, de, al fin y al cabo de asumir los riesgos y contradicciones que sin duda conllevan.

PROGRAMA APROPIABLE, UNA POSICIÓN CONTRA-ESTRATÉGICA

En el proyecto de arquitectura como disposición que identificamos en los noventa, la noción de programa como conjunto de actividades y usos que se desarrollan en el tiempo en un espacio, es uno de los campos de investigación y experimentación más recurrentes para evitar la relación

²¹ Latour, B., 2001, *¿Que protocolo requieren los nuevos experimentos colectivos?*, [www.bruno-latour.fr](http://habitat.aq.upm.es/boletin/n32/ablat.es.html). En: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n32/ablat.es.html> (Accessed: 11 February 2016).



Lacaton & Vassal, 2009. Espacio de acceso y garaje. Planta 0, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lacaton & Vassal, 2009. Escalera. Acceso a cubierta. Planta 3, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

directa entre función y forma que las décadas anteriores habían consolidado en una práctica mayoritaria de la arquitecta occidental.

La coincidencia entre arquitectura, soporte y programa construyen la base argumental de numerosas propuestas de estudios como OMA o MVRDV a escala territorial, urbana y edificatoria. Sin embargo, el proyecto de arquitectura como disposición, según es enunciado por Lacaton & Vassal, trabaja, al contrario que estas lógicas, desde la extensión y desde el despliegue o desbordamiento del espacio para romper la relación entre programa y lugar a donde se desarrollan actividades. “*Queremos construir grande con el objetivo de ofrecer situaciones para disfrutar, crear estados no programados, construir grande para crear condiciones de lo imaginario, para fomentar la libertad*”²².

El proyecto para la Escuela de Arquitectura construye un soporte en un lugar accesible y transitable desde la trama urbana. Propone, como equipamiento público, un trozo de ciudad sin programa aparente, donde la accesibilidad desde las calles que lo flanquean es pretendidamente sencilla, inmediata. Todo el proyecto es espacio público en sí: imagina niños paseando o cruzando el edificio para acudir a la cercana escuela de primaria y gente subiendo por la rampa hacia las terrazas, y hacia la plaza elevada sobre la ciudad.

La especialización de los espacios se hace de forma leve: biblioteca, cafetería, laboratorios y espacios de trabajo quedan equipados específicamente por una acotación de sus dimensiones y sus equipamientos. Su aportación es la generación de espacios indeterminados, volumétricamente generosos y con una aclimatación —adecuación ambiental a su uso— media. Resulta inevitable recorrer el edificio advirtiendo que es en estos espacios levemente cualificados donde se reúnen los estudiantes. Cierta carácter doméstico, apenas insinuado por mobiliario o alfombras aportan

²² Lacaton, A., 2002, en 2G. *Revista internacional de arquitectura*, nº 21 Lacaton & Vassal, p. 84.



cierto color y confort estable y duradero en el edificio, convoca a trabajadores y estudiantes a congregarse en torno a ellos.

El soporte del movimiento es siempre continuo: asfalto en exteriores y hormigón visto y pulido en interiores aseguran la continuidad del espacio y diluyen la posible categorización de lo público, lo colectivo, lo privado. Ante la homogeneidad material el grado de luminosidad, de radiación, la escala o confluencia de flujos determina el carácter real del espacio: lugar para estar, para recorrer, para sentarse, para jugar. Lo transformable son los límites entre uno y otro, cuya definición material y técnica es inicialmente pobre e inmediata, según comenta Isabelle Bettchard, y asume que este *low cost* justifica una condición temporal de estas particiones y cerramiento.

Cabe hacer una consideración sobre esta imagen que tan frecuentemente fotografian de sus viviendas: terrazas repletas de enseres cotidianos, amplias áreas desgerarquizadas, donde se mezclan los usos y el equipamiento doméstico torna la observación del espacio en la curiosidad natural que suscita una sensibilidad difícil de definir, que Susan Sontag llama Camp en *Notes on Camp*²³ (1964): "*Muchas cosas en el mundo no han sido nombradas, y muchas cosas incluso si han sido nombradas, nunca han sido descritas. Una de estas sensibilidades –sin duda moderna, una variante de sofisticación pero difícilmente identificable con ello–, que llamaremos 'camp'*" (Sontag, 1964), y en él va desgarrando cuales son las características estéticas de esta sensibilidad "*Camp es la respuesta de cómo debe ser un dandy en la era de la cultura de masas*" y en este texto se refiere a los valores de la cultura ordinaria, constantemente reinterpretados por gente común, hasta configurarse como identitarias. Brett Steele en el artículo "*Modernism in Drag*"²⁴, apunta a la fértil contradicción que supone *ser vanguardia* y como consecuencia, que su consumo y divulgación torne la vanguardia en un producto kitch.

23 Sontag, Susan 1964, "Notes on Camp .Against Interpretation," Partisan Review, 31(4), pp.515–530.

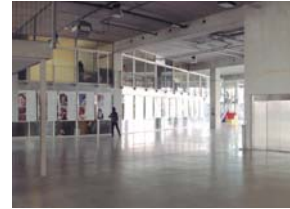
24 Este artículo es publicado en *Werk Bau Wohnen* en Abril 1998 en el número titulado "Kitsch" junto con otros artículos que problematizan el concepto minimal en el arte y su aplicación en diversos sentidos sobre diseño, espacios y objetos cotidianos. En el artículo incluye como bibliografía de referencia : Adorno, Theodor (1974) *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*, London; Bois, Yves-Alan (1997) *Kitsch in Bois*, Yves-Alan & Krauss Rosalind, (1997) *Formless: a user's guide*, New York;



Lacaton & Vassal, 2009. Sala de estudio, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

Lacaton & Vassal, 2009. Sala de maquetas, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

Lacaton & Vassal, 2009. Espacio interior de libre apropiación, de 'aclimatación' media. Sistemas de cerramientos deslizante, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lacaton & Vassal, 2009. Espacio de acceso a la biblioteca, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

Lacaton & Vassal, 2009. Biblioteca, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lo *kitch* es regresivo y innovador al mismo tiempo, (entre de lo innovador y lo 'retro'). Se trata de una sensibilidad que se apropia de las cualidades ordinarias comunes y las devuelve como escenificadas, y que artistas como Jeff Koons, Andy Warhol, Dushamp o incluso Oscar Wilde supieron subrayar en sus obras. Como indica Steele se trataba de una especie de *práctica cultural crítica* que ha existido siempre, y que se hace visible por su rápida confluencia con los medios de comunicación de masa, en los setenta y ochenta, perdida o reducida por el minimalismo de los noventa.

En el caso de la Escuela de Arquitectura de Nantes, el colectivo de usuarios – estudiantes, profesores y administraciones – son los agentes que determinarán su compleción a través de otros proyectos. La perfectibilidad o compleción del proyecto se producirá tras la entrega del edificio, que deja espacios desde donde continuar con otros proyectos, fuera de las directrices de los arquitectos iniciadores del proceso. Proponer tanto espacio como sea posible – normativa y técnicamente – es condición necesaria pero no suficiente, para Lacaton & Vassal es posible generar esta transformabilidad con la siguiente clave: "*no más belleza, sino generosidad; no más espacios grandes sino un espacio que ofrezca capacidad*"²⁵.

LA DESMESURA COMO DISPOSICIÓN

Si bien en todo inicio de un proyecto proclaman que no hay a priori, sí existe una manera de hacer, explicitada en diversos escritos, donde hay tres constantes indisolubles: la capacidad de

Dorfles, gillo (1968) *Kitsch: anthology of Bad Taste*, London; Fried, Michael (1967) *Art and Objecthood*, Artforum; Foster, Hal (1996) *The Crux of Minimalism, return of the real*, Cambridge; Greenberg, Clement (1986) *Avant-Garde And Kitch*, in : John o'Brian (Ed.) Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, in : *Perceptions and judgements*, 1939-1944, Chicago; Krauss, Rosalind (1974) *The fountainhead*, Oppositions n.2. Fall; Morris, Robert (1993) *Americans Quartet*, continuous Project Altered Daily: *Writings of Robert Morris*, Cambridge; Ross, Andrew (1989) *Uses of Camps, no respect: Intellectuals and Popular culture*, New York/London; Sontag, Susan (1994) *Against Interpretations*, London; Steele, Brett (1996) *Minimal Complications*, AA Files, Nr 31 Sommer; Warhol, Andy (1975) *The Philosophy of Andy Warhol from A to Be and back again*, New York.

25 Messu, D. and Patteuw, V., 2009, "Space for use", in *Mark. Pays – Bas / Netherland*, 20, pp. 100

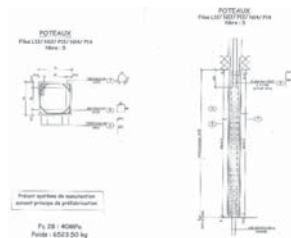
la estructura, la puesta en obra y el coste material ²⁶. El proyecto de la Escuela de Arquitectura incorpora como concepto la desmesura de los componentes estructurales, que construyen no desde la optimización del material necesaria para cumplir los requerimientos mínimos, sino desde la optimización de las sesiones resistentes para unos requerimientos máximos. El proyecto propone aprovechar al máximo la capacidad portante para alcanzar el máximo de volumen espacial a conseguir. No hay dimensión prefigurada del espacio, será el formado por las dimensiones máximas que las técnicas – urbanísticas, estructurales y materiales – les permitan.

La incorporación de la desmesura en el proyecto de la Escuela de Arquitectura es un recurso que dota a la obra de arquitectura con una variable de creación más, en los desajustes, en lugares imprevistos que se generan, allí donde el espacio está fuera del orden: *"es necesario que haya exceso para que funcione el desfase entre estructura y programa, envolvente y divisiones, entre anterioridad y posterioridad, entre necesidades y deseos"*²⁷. La clave de la intención de la desmesura es provocar desfases, contra la determinación forma y función. Desde la visualización de los desfases, podemos identificar las fases yuxtapuestas, ensambladas, y los intersticios entre ellas, que permiten una continua reformulación. A esta desmesura se vincula, en algunas críticas, una acepción monumental de su obra. En Lacaton & Vassal la monumentalidad escenificada a través de la desmesura de la construcción no es un recurso representativo o simbólico sino una categoría de que se construye desde una posición política de la obra en un determinado contexto social.

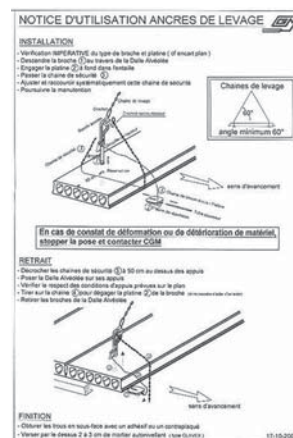
EL AMBIENTE NEGOCIADO

El entendimiento del proyecto de arquitectura como la construcción de un espacio no completo, terminado o determinado se extiende no sólo a la definición de la estructura, sino también a la definición del clima o acondicionamiento que se crea en él. Desde el proyecto se cuestionan de esta manera los estándares de diseño y las normas que rigen los espacios habitables, y que establecen rangos de confort – de temperatura y humedad, pero también acústicos y lumínicos-, para proponer otros parámetros con los que construir espacios, que, siendo menos restrictivos, porque su uso o función así lo permitan, liberen presupuesto para otras espacialidades posibles.

En la envolvente exterior se genera el cerramiento necesario para atender a distintos grados de control térmico. Definen tres climas dentro del edificio: el exterior, expuesto en la terraza o protegido de la lluvia en las rampas o aterrizados en distintos niveles; el acimatado, protegido del viento, lluvia, cuyos espacios se incluyen en el sistema de espacios atemperados que el sistema de climatización/calefacción usa para el sistema primario que está a 12 grados en invierno, y se cierran con paneles de policarbonato correderos, no necesariamente estancos, y el climatizado, vinculado al espacios de estancia, docencia, biblioteca, etc., cuyos cerramientos de vidrio garantizan el aislamiento necesario e independencia del exterior, su rango de temperaturas es de 16 a 20 grados. En verano, diversas capas de protección – brisoleils – y ventilación a través de ventanas y paneles correderos, garantizan el atemperamiento del edificio. *“Los espacios de aulas, despachos, administración y biblioteca están acondicionados y regulados por las normas necesarias según el clima de Nantes. En el espacio intermedio donde se organiza el programa*



Lacaton & Vassal, 2003. Detalles constructivos pilares y armaduras, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lacaton & Vassal, 2003. Detalles constructivos de placas alveolares, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lacaton & Vassal, 2003. Imagen pilar prefabricado, para hormigonado y armado de alma in situ, ENSAN.



Lacaton & Vassal, 2003. Imagen construcción del forjado, ENSAN.



Lacaton & Vassal, 2003. Imagen general construcción, sistema de montaje de estructura y forjados principales, ENSAN.



Lacaton & Vassal, 2003. Colocación pilar prefabricado, ENSA.



Lacaton & Vassal, 2003. Imagen estructura mixta, edificio de departamentos hacia el Loire, ENSAN.

de la escuela, se propone con segundo clima, más vinculado a un confort del ambiente que a las áreas de trabajo más estable. Un tercer clima remite a los espacios exteriores: cubierta, rampa y plazas abiertas que se despliegan sobre 6.500 m²"²⁸.

Trabajar cuestionando la norma y proponiendo nuevas condiciones asumibles fuera de ésta atiende a dos actitudes: de un lado, a cuestionar las premisas de partida, asumidas desde la disciplina, categorizadas técnicamente e incorporadas irracionalmente con frecuencia al proyecto, protagonizando así una actitud crítica – también dialogante – con los fundamentos y puesta en práctica de la arquitectura. Por otro lado, supone entender, en este caso el edificio, como un experimento, como un ensayo real de ciertos presupuestos o hipótesis enunciadas. Se trabaja, como se indicó a colación el pragmatismo de William James, con enunciados que buscan ser verdaderos, no lo son a priori, su veracidad no depende de su análisis o comprobación científica, sino de nuevo de la subjetividad de los usuarios, que son participantes en el experimento.

Los comentarios recogidos en la prensa y otras publicaciones, alaban mayoritariamente los preceptos con que se proyecta y se construye el edificio. También recogen algunas consideraciones negativas: *"En uso desde marzo, la escuela hospeda 500 estudiantes y no 1000 como estaba pensado en el programa inicial, y parece así un espacio demasiado grande y vacío. Hay los espacios "no utilizados", no tienen ninguna función (...) "*²⁹. Los profesores entrevistados durante una de las visitas a la Escuela de Arquitectura comentan que en las aulas de docencia los espacios son tan grandes que se presentan problema de acústica, sobre todo cuando se imparten varias clases a la vez. Y los estudiantes reclaman que no es posible que los estudiantes cambien el espacio, todos los espacios libres han sido privatizados para la administración, privando algunos niveles de diferentes usos temporales.

El proyecto de la Escuela de Arquitectura muestra en el marco de esta investigación un proceso de negociación – normativa, presupuestaria y técnica-, compatibilización – de sistemas, materiales, espacios y programas – e implicación de los usuarios, que debe ser verificado en obra y durante la vida del edificio. Se entiende el edificio como un pequeño ecosistema, donde todos los elementos (ya sean inertes o no) participan e influyen sobre él. Desde este punto de vista, se podría decir que la arquitectura, como la describen Lacaton & Vassal, ha perdido toda referencia disciplinar a sí misma, deja de ser específica para pasar a ser lateral.

LA NO FORMA. CONSTRUCCIÓN Y MATERIALIDAD

La forma no es para Lacaton & Vassal una categoría arquitectónica. Proyectar el espacio desde el interior, moldeando el programa hasta disolverlo para llegar al exterior, que es un simple límite definido del mismo. El edificio va tomando forma según se ensamblan los diversos proyectos y procesos que le afectan, tanto en el desarrollo del proyecto técnico (acuerdos y negociaciones entre los distintos agentes que lo producen) como los que se dan durante la vida del edificio (compatibilizaciones de programas y ajustes que se invita a hacer al usuario). *“La forma es, también algo que aparece por sí misma y no una escultura que uno deba modelar”*³⁰.

26 Ábalos, I., 2011, "Una cartografía imaginaria", in 2G. Revista internacional de arquitectura, 60(Lacaton & Vassal. Obra reciente), p. 4.

27 Ruby, I. and Ruby, A. 2002, *Lacaton & Vassal. en 2G Revista Internacional de Arquitectura. no21*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL.p.165.

28 Lacaton, A. y Vassal, J.-P. J. J. P., 2009, *Lacaton & Vassal: cité d'architecture & du patrimoine, Catálogo Exposición*. Edited by Ruby I&A. Paris: Cité de l'architecture. p.51

29 Lacaton, A. y Vassal, J.-P. J. J. P., 2009, Op.cit.p.52

30 Ruby, I. and Ruby, A., 2007, "Arquitectura naif. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal", in *Lacaton & Vassal*. 2G Barcelona: Gustavo Gili.



La no-forma se cualifica desde los materiales, que construyen en estas obras un discurso estético propio. Los materiales denotan explícitamente la cualidad que les lleva a la obra: la lógica de estos materiales es argumentada también desde el presupuesto y la inversión: para Lacaton & Vassal el presupuesto y la inversión de la propuesta arquitectónica es un dato del programa, que debe ser equilibrado con el resto de los parámetros. El presupuesto no se proyecta como una variable cerrada en el ciclo de vida total del edificio, se acota en la fase inicial de construcción, pero se mide en referencia también al gasto de mantenimiento y gasto energético del edificio puesto en marcha, incorporándose de forma explícita en el cálculo de la inversión total.

La relación es a priori inversamente proporcional: a más volumen a construir, es posible invertir menos presupuesto en envolvente ya que supone materializar mayor superficie cualificadora y filtradora del entorno. La relación es tan lineal que existe una traducción explícita en la materialización de la propuesta del presupuesto: materiales sencillos con suficientes prestaciones de aislamiento térmico, acústico o impermeabilización, y fácil montaje, se muestran como una evidencia, desnuda, consecuencia de esta lógica de trabajo³¹. La Escuela de Arquitectura, no es ni el resultado de la integración de diversas materialidades e instalaciones, ni de la acumulación jerarquizada de decisiones; es el resultado de un proceso de decantación pragmática de decisiones constructivas, materiales y ambientales.

31 Estas pautas de experimentación técnica y material que se valoran en antecedentes de la historia de la arquitectura y también desde los noventa, son identificadas y exhibidas en el cambio de siglo con motivo de diversas exposiciones y bienales de arquitectura. La obra de Lacaton & Vassal Bois-en-Prêtre es único proyecto europeo recogido en "Small Scale, Big Change: New Architecture of social Engagement." MOMA octubre 2010-enero 2011, en cuyo catálogo se enuncia "Esta exposición presenta proyectos arquitectónicos que responden a necesidades localizadas en comunidades "underserved". Estos diseños innovadores señalan un sentido renovado de compromiso y nuevas responsabilidades sociales de arquitectura. Aunque existen ecos en los movimientos socialmente comprometidos del pasado, los arquitectos destacan aquí no están interesados en magníficos manifiestos o teorías utópicas. Su compromiso desde un pragmatismo radical revelan un cambio apasionante en el diálogo de muchos años entre la arquitectura y la sociedad, en la cual los métodos del arquitecto están siendo reconsiderados. Ellos también proponen una definición dilatada de sostenibilidad que se mueve más allá de la experimentación con nuevos materiales y tecnologías para incluir conceptos como la administración social y económica. Juntos, estas empresas no sólo ofrecen soluciones prácticas con necesidades conocidas, sino que también trabajan para tener un mayor efecto sobre las comunidades en las que trabajan, usando el diseño como un instrumento".



Lacaton & Vassal, 2009. Forjado inclinado bajo auditorio, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

Lacaton & Vassal, 2009. Auditorio, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lacaton & Vassal, 2009. Detalles del cerramiento Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lacaton & Vassal, 2009. Dibujo a lápiz, interior núcleo de escaleras, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes

Lacaton & Vassal, 2009. Rampa acceso, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lacaton & Vassal, 2009. Detalles del cerramiento Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Es reconocible esta lógica de trabajo en las arquitecturas norteamericanas de la postguerra, los ensayos constructivos y experimentales que acompaña a programas domésticos del Sur la Costa Oeste, cuyo marco instrumental y operativo se reconoce en la producción industrial de materiales y espacios que también fueron ejemplo para el Movimiento Moderno "como paradigma de mínimo estructural y material. El mínimo de peso y de materia para crear el máximo de espacio y de transparencia"³².

Las fachadas, a través de grandes paneles en policarbonato móviles y transparentes, pueden cambiar su conformación, regulando también la ventilación y la radiación del edificio, y aprovechar de las vistas, abriendo grandes ventanales sobre la ciudad. Las referencias en Lacaton & Vassal son explícitas: "Como el edificio es profundo, se nos reprochó la oscuridad en el interior de las plantas. Pero es precisamente este efecto el que nos interesaba³³: la atmósfera luminosa que se encuentra en los edificios industriales. Buscamos mantener la distancia con la fachada y no aportar una luz cenital que rebajara esta impresión de profundidad. Mientras que las clases y las aulas de trabajo disponían de luz natural en fachada, parecía interesante que otros ambientes luminosos pudieran entenderse diferentes, complementarios para otros usos"³⁴.

La forma en que se propone evocar una atmósfera luminosa dentro del edificio, es imagen recurrente en otros discursos arquitectónicos y artísticos. Como se ha indicado, frente a la propuesta fenomenológica de Peter Zumthor en la Kuntshaus de Bregenz o las intervenciones — también en Bregenz — de Olafur Eliasson, en Lacaton & Vassal se evidencian las fuentes de luz, los materiales que la producen, se muestran los encuentros y detalles que desvelan dichos efectos. Se podría decir que estimulan los sentidos, pero para conectarlos con la razón.

32 Ábalos, I., 2011, op. Cit.p.5.

33 En esta ocasión hacen referencia a la Biblioteca de Hans Scharoun en Berlín como espacio profundo y luminoso donde la profundidad de la habitación no representa un límite ni un problema porque permite, estando en el centro, ver la fachada en contraluz, apreciar la profundidad y apreciar la variación de la luz del día.

34 Lacaton, A. y Vassal, J.-P. J. P., 2009. Op.cit.p.59



Lacaton & Vassal, 2009. Espacio de acceso a las aulas, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Lacaton & Vassal, 2009. Espacio de acceso a la biblioteca, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



Como se trasmite en sus entrevistas, el proyecto incorpora una forma distinta de observar, aporta argumentos de crítica que revierten en un desarrollo pragmático y experimental posterior, propuesto como una actitud política. Esto es, una actitud que pone en relación cultura, sociedad, ética y territorio, de forma que sitúa la arquitectura como mediadora de ambientes y espacios, instituciones y usuarios, norma, técnica y materiales.

NUEVO MARCO EUROPEO DE FORMACIÓN Y ARQUITECTURA ¿DISPUESTA?.

La Declaración de Bolonia, de 19 de junio de 1999 establece que una Europa del conocimiento es un factor esencial para el crecimiento social y humano, y es un componente indispensable para consolidar y enriquecer la ciudadanía europea, capaz de dar a sus habitantes las competencias necesarias para hacer frente a los retos del nuevo milenio, junto con una conciencia de los valores compartidos y la pertenencia a un espacio social y cultural común.

La Escuela de Arquitectura de Nantes, escindida de la Escuela de Artes en 1968 y alojada en edificio de *La Mulotière*, tenía, en 1998, 300 estudiantes más de los previstos para su capacidad inicial y apenas podía albergar las nuevas directrices del nuevo programa de formación europeo. El Ministerio de Cultura y Comunicación, parte del programa nacional de modernización de las escuelas de arquitectura y apoya la construcción de una nueva Escuela Nacional Superior, con capacidad de ochocientos estudiantes.

Como recuerda el crítico y profesor de la THU Zúrich, Philip Ursprung, en el artículo escrito tras su visita a la Escuela Nacional Superior de Arquitectura publicado en *e-flux journal* (2015), la incorporación al Proceso de Bolonia de las universidades europeas tiene consecuencias sociales, culturales y espaciales de las que se debe ocupar la arquitectura. Desde la segunda mitad del siglo XIX, la educación superior universitaria es una cuestión de identidad en el surgimiento de los estados-nación europeos. La ciencia y la tecnología son los principales motores del progreso económico y la cohesión social. La reestructuración política de Europa durante el siglo XX, la rápida expansión de la educación superior especialmente en la segunda mitad del siglo y la multiplicación de centros universitarios dentro y fuera de las ciudades, redonda en la progresiva

ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN, OTRA FORMA DE PROYECTAR

La obras como la Casa Latapie o la Casa en Cap-Ferret, son parte de una reflexión desde la práctica espacial y material que se incorpora como técnica de proyecto en situaciones posteriores, constituyen propuestas donde ponen de manifiesto una manera de entender la profesión, han materializado en estas obras el cuestionamiento crítico de inercias, normas, presupuestos, convenciones y hábitos, para ir poniendo de manifiesto un nuevo arsenal experimental. El proyecto incorpora conscientemente las lógicas de producción material de la arquitectura que, enhebrada con cada situación, contexto y con cada lugar, establece una estrategia de trabajo como un proceso contingente y dilatado en el tiempo. El contexto como algo traducible a categorías cuantificables pragmáticamente en términos de temperatura, luz, confort, vegetación y equilibrio ecológico. Lacaton & Vassal, traducen pragmáticamente la lectura del entorno urbano, del medio natural, de sus clientes y usuarios, lo sistematizan e integran en las lógicas de proyecto.

La singularidad como observadores radica en la capacidad de combinar herramientas disciplinares de interpretación en el marco de la arquitectura y urbanismo, con la batería de instrumentos de análisis que aportan otras disciplinas como la ecología, la geografía o la economía. Además de reconocer cómo se presentan variables estáticas o predeterminadas en cada caso, se transcriben y visualizan sus propiedades dinámicas: el clima o el ambiente según las estaciones, los intereses de la población, los códigos establecidos – y la posibilidad de subversión de los mismos – o la oportunidad de generar nuevas sensibilidades a través del *collage* de imaginarios consumidos.

Todo ello demanda un soporte lógico e instrumental que se desarrolla, no desde un armazón teórico y disciplinar determinado a priori, sino en el proceso de experimentación, proyecto y construcción. Ésta es la característica destacable, que trata de ilustrar la transición de las prácticas discursivas a las prácticas materiales, con la arquitectura como disposición, cuya atención a los medios de producción y hacia el entendimiento de las obras que, como hecho construido, son lugar de confluencia de valores materiales, sociales y culturales que trascienden a la propia arquitectura.



Lacaton & Vassal, 2009. Fotografías exteriores, Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes.



Lacaton & Vassal, 2009. Detalle de al envolvente exterior

pérdida de la idea de élite de esta educación y su paulatina transformación en una “*universidad de masas*”.

La Declaración de Bolonia reestructura el sistema europeo de enseñanza superior, con un sistema de créditos para titulaciones comparables y convalidables entre todas las universidades europeas, con planes de estudios equiparables que facilitan la movilidad de estudiantes, profesores, investigadores y personal, reforzando así la red del conocimiento europea, para una más ágil incorporación al mercado de trabajo de estudiantes en cualquier país de la comunidad. El arquitecto y profesor se pregunta si hay un posicionamiento desde la arquitectura, desde las escuelas y las instituciones, para repensar y representar los espacios de esta revolución en el ámbito de la formación universitaria, dada la incidencia espacial, económica, social y política que tiene en nuestra sociedad y en nuestras ciudades.

Ursprung resume dos características del proceso de Bolonia que son controvertidas: se trata de un programa idealista, ya que el proceso de Bolonia propone emancipar a los estudiantes de la jerarquía del profesor, aportar mayor movilidad social y espacial, se basa en la tolerancia mutua y la experiencia, en el intercambio de conocimientos, para su unificación en un futuro mejor; y es económico: el proceso de Bolonia conlleva cierta explotación en las condiciones de trabajo inmaterial, que incide sobre la preparación de los estudiantes para el mercado, sobre la normalización, homogenización, la necesaria rentabilidad del conocimiento, que tipifica una infraestructura académica necesaria pero quizá no suficiente para el desarrollo de las diferentes disciplinas.

El profesor y crítico de arquitectura traza como conclusión un paralelismo en las contradicciones perceptibles en la Escuela Nacional Superior de Arquitectura Nantes y las inherentes a la Declaración de Bolonia, procesos que se desarrollan en la primera década del siglo XXI y continúan abiertos especialmente para la enseñanza de la arquitectura en toda Europa.



Lacaton & Vassal, 2003. Imágenes de concurso de propuesta y collage con estudiantes Escuela Nacional Superior de Arquitectura en Nantes



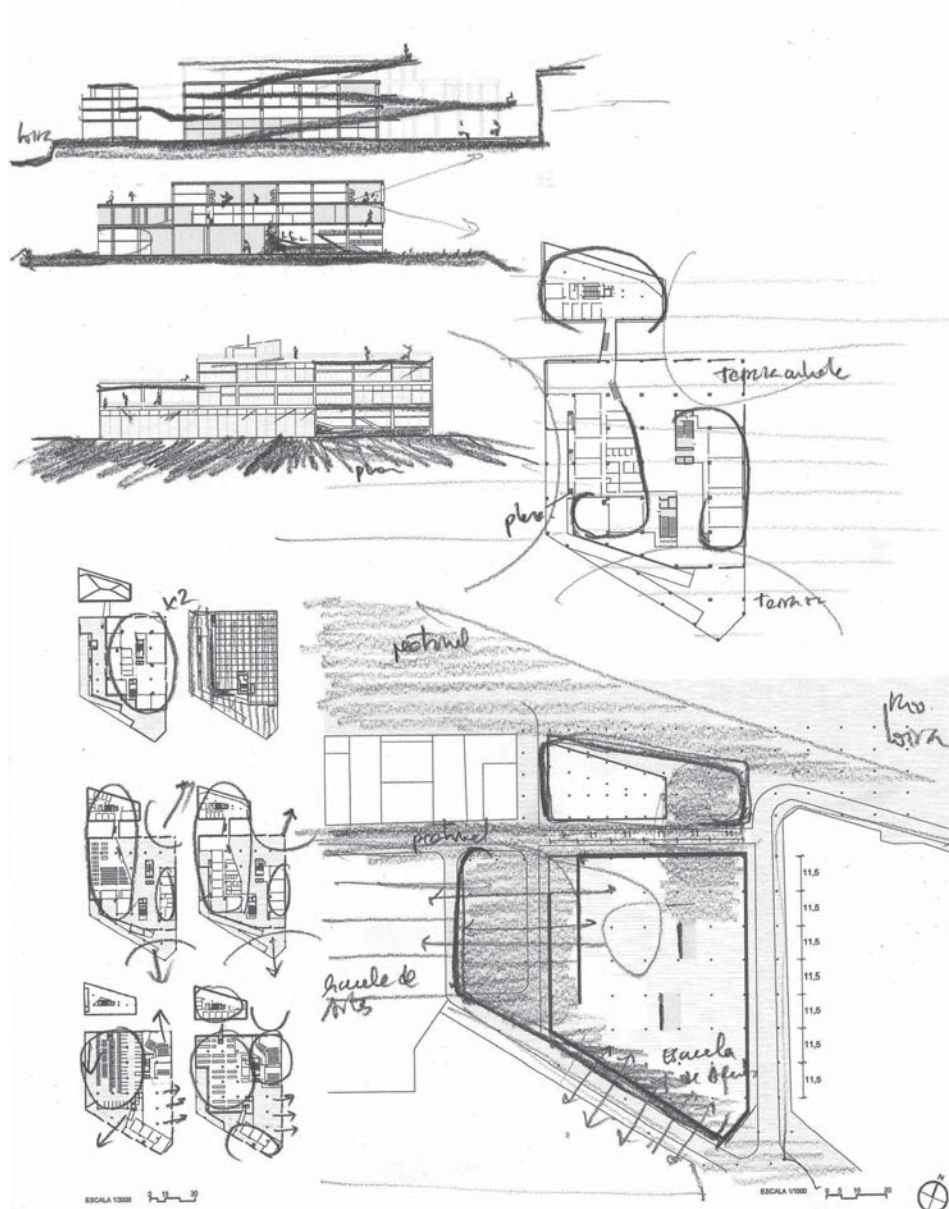
La Escuela Nacional Superior de Arquitectura, visitada por Ursprung, expone de forma espacializada esta idealización del espacio común, sin jerarquías, donde toda programación, evento o apropiaciones curriculares son posibles, donde cada cual se dirige a sus lugares de interés. La movilidad, tolerancia y experiencia directa sobre los asuntos de los que debe tratar la arquitectura – técnica, construcción, debate social – construyen un cuerpo común difícilmente identificable o real, que es ensayo de la misma pedagogía. “*Mientras que el conflicto es difícil de articular en el plano conceptual, se manifiesta en la espacialidad de la escuela. El cuestionamiento constante y la capacidad de adaptación abierta del edificio está intrínsecamente ligada al proceso de Bolonia*”³⁵.

Su interpretación, sin embargo se salda con una defensa de la escuela y de los riesgos que conlleva: el proceso de Bolonia pretende hacer la Universidad Europea más barata, minimizando espacios – los grupos son pequeños-, optimizando tiempos y determinando recursos, y revirtiendo rápidamente a las empresas sus inversiones. Frente a esto la respuesta desde el proyecto, en el que hemos identificado numerosas características de la arquitectura como disposición, se basa en espacios amplios, abiertos e indeterminados. La matriz infraestructural de las plantas de inversión evoca, paralelamente Ursprung, a las inversiones infraestructurales estatales –carreteras, vías, puentes – que optimizan la movilidad de un lugar a otro, pero el lugar de llegada no está aún definido. La inversión agotada en amplificar los espacios y su accesibilidad, rebaja hasta niveles insospechados la calidad de sus envolventes, instalaciones, aislamientos y materiales.

Concluye Ursprung con una afirmación que ensalza la autonomía disciplinar: “*la Escuela de Arquitectura de Nantes demuestra que la arquitectura no tiene que suscribirse a la ideología de la reducción, la escasez, y el control, a pesar de que tiene que ser consciente de ello, que nos permite ver más de lo que dicen los políticos que toman las decisiones. Por lo tanto, no es sólo uno de los muchos lugares donde se forman los futuros arquitectos. También es un lugar donde se prueba la autonomía de la arquitectura*”³⁶. Semejante prueba es de tal ambición, que difícilmente la pueda saldar favorablemente un edificio. Por ello se propone a continuación recorrer los episodios que dan origen a este proyecto, los antecedentes, el proceso y los conceptos contenidos en su

³⁵ Ursprung, P., 2015, “Out of Bologna. Lacaton & Vassal Nantes School of Architecture”, en *e-flux journal*.

³⁶ Ursprung, P., 2015, op. cit.



proyecto, y la percepción, expuesta y espacializada, de singulares incorporaciones para la práctica arquitectónica que nos devuelve el proyecto una vez construido.

ASUMIR IMPLICACIONES Y RIESGOS

En el proyecto para la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes se han identificado distintas caracterizaciones de lo que hemos llamado arquitectura como disposición. El proyecto se propone generar un recinto donde se contenga un trozo de ciudad, donde es posible aparcar vehículos, impartir clases, celebrar un concierto, o jugar al bádminton. Sus espacios no tienen ni forma ni uso definido, apenas a través del equipamiento y la infraestructura técnica son programables y recalificables. El proyecto cuestiona y relativiza los estándares programáticos, normativos y ambientales, proponiendo re-enunciar conceptos como lo económico, lo confortable, lo ocupable, lo usable.

En el proceso de proyecto, desde la elaboración del Pliego del Concurso, del Programa de Necesidades y las fases de proyecto, se ensayan diversas formas de implicación con los agentes involucrados: la ciudad en transformación, las instituciones también re-estructuradas, la formación en arquitectura y los usuarios convocados. El proyecto como disposición propone pero no determina la subjetivación del espacio. Traza un recinto y una pauta común de comportamiento, negociable y abierta, que dispone el espacio para ser ocupado de forma experimental, individual o colectivamente. Hemos apuntado la contradicción que supone este espacio dispuesto para el sujeto: proyecta, a la vez, como usuario y creador del espacio, que "está dispuesto a asumir distintos riesgos": no siempre el sujeto, tanto como individuo ni como colectivo, asume conformar y apropiarse del espacio, depende de la institución que les da soporte, que salvaguarda la libre formación, creación y disposición tanto individual como colectiva.

A. 2. INTERVIEWS

INTERVIEW: ROGER RIEWE

Roger RIEWE (1959 Bielefeld, Germany)

Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Architekt. Institut für Architekturtechnologie. Technische Universität Graz.

Founder Riegler Riewe ARCHITEKTEN. 1987 , Graz.

SUMMARY.

On 29.06.2017 took place this interview, at the Institut für Architekturtechnologie in Graz. Outstanding points in the conversation are:

Prof. Riewe clarifies their design technics, based in a pragmatic way of thinking without references, just about the program, number of users, and the budget. He estates a project has to recognize what is already existing on site or building and try to do as little as possible. That refers not to a minimalist attitude but to a concept beyond the minimal, as their exhibition projects at the AA London entitled. By means of the exhibition's elements design like the work presentation at "The Depth of the Surface", they wanted the visitor to react, to get even irritated to make them link themselves both rational and emotional to the understanding and interpreting of the work. He thinks of a city made of project of all economical ranges, some cheap, some wealthy, some shiny, the difference is important and those categories are all relative cultural references.

Their design technic proposes a space infrastructure, a space which function is not defined and that the user can occupy in various ways, along their life. He describes their competition principles for the design of the Computing and Electrotechnical Institutes in Inffeld and the decisions taken during the process of designing an efficient and space full university building. The program, the materiality and open/close streets character were the milestones for the design.

MP: The nineties is this favorable context, it is possible to discern a swerve or a change in the way a number of architectural practices design. These architectural projects and built works distance themselves from theories regarding formal, signifying and autonomous architectural production (called postmodernism, deconstructivism, and "grazer Schule" in this neighbourhood). My dissertation refers to the critical evaluation of these practices:

Pragmatic design-processes, paying attention on the ordinary and everyday life, Experimental design linked to practicing it and not that much theory. Those that follow simple material logic, even cheap way of construction. Those that use efficient technics (they like this word better than technology), by setting a structural pattern and setting a façade rhythm with no representational pretensions. Those that optimize the relationships with context, not as an argument but as an opportunity, and those practices that design and "display" offer indefinite to demand appropriation. Was it an immediate response to the requirements and the economy, or was the design out from an attitude? Did you try such manifesto like designs in your early projects such as the Culture Centre Wolkenstein?

RR: In the CCW there are three important questions, first is the budget, the program and the third one our position on architecture. The budget was very low, but the program was interesting. We had the first meeting in Wolkenstein with the user, we told them you don't need anything, everything is already done. We just had to do a space for 300 people and a good acoustic, and then it's done. So it was very simple and we were lucky that we had a client that has understood what we were talking about.

MP: You also got the Bauherrenpreis Award in 1990 for the building, did you also worked on publishing that kind of attitude or was actually something you didn't expect?

RR: I was certainly not planned, in reference of the Award we nearly lost it, because this award has to be accepted by the local government, after the jury has chosen it and after they selected the project, the government went to see the building to make themselves a picture in front of the building – and they just didn't find it, although they were in front of the building. They were furious and they said, ok we'll never give the price, and finally the jury said they'll have to give the price so we were lucky in such a way. It was like a joke actually that the small ugly building was given the first prize, in such an architectural scenario. It was one of our first projects and also was important to position ourselves in the realm of architecture.

MP: I'm trying to connect the case studies with the exhibitions in you've made, because I think it is a good occasion to make a narrative or at least think about the work you've made. Such way of working was later thought as "beyond the minimal", "light construction", and "fabrications" which might be not completely right. What of the exhibitions' title do you think refer better to your early work?

RR: I think "*Beyond the minimal*" It was a very well chosen title by Peter Allison, and it was good done, I stands first for Signatureless architecture. It was a quite new at that time, and we had a lot of problems to define the concept "*Signatureless architecture*", so we finally decided it is not that little bit is about some bottom line every project that you will finally find out. We are not minimalist, its more, and that's what we say it's important, a method of communication is minimal, because it is very reduced, but finally the minimal is very rich, and that what we said I's ok in terms of minimalism, and Peter Allison, when he was in America he was talking with Rem Koolhaas and he did a lot of publications on art, and also on minimalism, and that's why we talked about beyond the minimal, next step beyond the minimal instead of minimalism.

MP: An exhibition is an excuse to make a narrative: please, what's the intention of "Die Tiefe der Fläche"? What was the statement for this exhibition?

RR: The "Depth of the surface" is a really contradictory title, it sent really make sense, it is a two dimension thing into a three dimensional term. This is actually the way we work; we work a lot with two dimensional plants and think them always of three-dimensional. Also in the way of virtualization, so when we draw a line and a dot, we think what would happen there, what are the scenarios behind this that would enable us see the possibilities, the scenarios and

potentials of possibilities. That is we say it looks like 2-D but its more, as "Beyond the minimal".

MP: Is it not contradictory that you build up a complete set of models and boards as a representation of the work you've already done?

RR: It's very difficult to exhibit architecture; it's just about it, almost impossible. And also for a traveling exhibition it is even worse. We were saying, we like architecture when it is like non finished, to make an architectural exhibition, more like a ruin, because this are the most open moments of the building, when you get a lot of fantasy and creativity on what would be the lights mean, and so on. So we said let make an exhibition without like an archaeological excavation site, but without science, so everyone has to have the feeling of being walking around and imagine what can this be, and that was the beginning of this exhibition, we said, everything is like an excavation site. Finally we were like a little bit friendly and we have those little videos so if anyone wants to know more about the projects he would have it, looking to the videos to find out what it is about. There is no sign no writing that people could follow.

MP: On Paradigm – strategy – practice: That time the design project worked as a strategy: program vs function, interdisciplinary versus specificity, technique versus technology, participation versus user, process versus crystallization of the design. To do so in the early century was maybe radical, now it has become more usual...do you agree with that? Are there architectural examples you were standing for before?

RR: It's hard to say. The way we go or we start a design process is like everyone starts reading the brief and the requirements and the we sit together and talk about the project how can we imagine a virtualization of that, that's the most important. It is not about having images or building to refer before, but only thinking in terms of how many people would there be, 1000 or 10000 people, how much is that for an hour, just imagine would it be a place to make a café or maybe a public space there. The finally we start sketching and drawing what the building is going to be like, never in architectural terms like is this façade of brick or in glass, all that comes later, it is so unimportant, all other thinks are more important.

That on one hand, then of course we have a strong a political position, we stand for, so that we never would work for military or police, or such clients. Then we say we're a rich nation, wealthy, but we cannot give up money because of other thinks have to be done, to supply people with the basic things they need, So we don't need a lot money and projects must find themselves with a limited budget.

MP: Hasn't it nowadays become kind of paradigm know, that all architect want to defend cheapness, not being such critical but as mode? As an aesthetic way of designing?

RR: You mean because of the biennale now and so on, a trend, it may be more common that people accept it. But I don't think all architects have to work the same way, we need architects that all stay in a different positions, we need the glossy ones, we need the shiny ones, we need the sheappy ones, and stony one, that all makes the city,

Wealth and money is a psychological paradigm, just what we experience in Britain, we don't know what is happening and the euro is about 10% less value, just by a one day, so actually at a very high level and we can fall so deep to fast.

MP: Back about the way you design. On grids and patterns: There are numerous precedents in Austria, both written and constructed, linking architecture with certain patterns or systems (from Christopher Alexander to Wachsmann or Gsteu, Arbeitsgruppe 4 and Uhl), used as a frame work to use innovative construction system offering temporality, performances, flexibility and appropriation. They all usually linked to utopian way to thing society and construction. I think it is separated architecture from the reality. How is your behave to patterns, are they for you only a matter of organization, or more a matter of building an infrastructure?

RR: Actually we don't go with this patterns or systems from C. Alexander and the way they do. All what we have a strong expertise in special structures, this is one of our main topic, enabling or giving a potentialty. Because we don't believe in the user to change anything, we think we are lazy and the people are too, so when we move to some place we usually don't build all walls again, maybe we change the paint, the colour, or the floor, but we never demolish a wall, so we say the walls are quite static, and then there has to be a pattern that allows a fluid utilization, that offer many possibilities,...

MP: Do you consider that flexibility related to architecture or just furniture?

RR: Basically it is architecture, it is providing an infrastructure for construction and that everybody can change. We appreciate architecture as a loft, because nothing is deterrent, disturbing you to change anything. So basically what we try is to reduce the determinacy of the space, same if it is an apartment or an airport, as far as possible, to actually to have a large degree say 90% of non-determined area, that you are completely free of utilize it.

MP: A question on that is, isn't it a matter of scale, so that you maybe reach that amount of space but you never meet the proper human scale to make it appropriate, to let people inhabit it?

RR: I don't think it is a matter of scale, I think it is a matter of honesty, because we claim, we don't know how the houses problems of the user will be, we have no idea, we even don't know because of ourselves. Although 90% of architects will say I know exactly how you are going to live, we set it another way, we say what can we offer so that Americans, Africans, Marocans, Italians, they all can live there and with different habits, and we think also about offering other spaces such as kindergarten or such thinks you later will use. We avoid to define for one certain person a real space because it will never work, imagine, first your by your own, then you get married, then you divorce, then you have children, people is changing all the time and our architecture is not able to define it.

MP: Back to the early nineties, there was outstanding interest on "Grazer Schule" – a term allegedly coined by the English critic Peter Blundell – that magazines like BAU were publishing, there have been new studies or dissertations about them trying to underline some utopic

attitude and values in the group. Being critical (positive and negative) which was in your opinion the best contribution that this group made for architecture and what is the worst?

RR: Well, we as an office we always rejected the Grazer Schule, which made thinks not very easy for us, but we always think this Grazer Schule refers on the Biennial Venice, that way of dealing with architecture and then the move came from Germany, from Behnisch Munich, related to the people from Graz there, that always came back with new ideas. There was a political support to this school, in the media, in applications all that, in a certain way, this group had opened doors to a kind of architecture that we have to accept.

But we've never been part of this group because the response from the group was to be against something and we say we cannot be against something because it is not enough, we have to be in favour of something, to find your own position, and it was difficult to define, but it is more sustainable about living with. Of course our architecture was completely different not only in terms of forms, but also because of other things. It has also been very difficult to be in international publications, because all was somehow fed up with such Grazer Schule, and no one was knowing here were other people doing it other way so we had problems to say, hey there is some other position.

MP: Yes, so far I've been researching, the history of Austrian architecture in the 90's is not written, I mean, or it is only written one way, in other countries, other architects wrote about other ways to understand architecture (Spain Ábalos & Herreros, or Lacaton & Vassal in France later...)

Under those circumstances, how did you win the competition for Electrotechnic Institutes? Was there in the University some that would really go for a completely different way of architecture? Was the brief already focusing in aiming such strategy?

RR: Mix of a certain quality in architecture and a certain luck.

In the brief, for instance, there was said it could be a high-rise building, so about a 80% of the architects went to do such high-rise building, because it is a building one may always like to do. But we say, high-rise is not the issue, it is the campus, because in the campus there are lots of buildings very close, but no one paid attention to it, there are lots of the university and we said we want the university to be part of the city, not to be closed, as an elitist, so we said let's try to design a missing link to the city to open up the campus, that teachers and students can use but also that normal people can use, and walk through this. There is always this idea of interpreting an urban situation. And then it was a problem of how many square meters were needed, and we said let's use a criteria that follows the image of the city, with streets and squares, with different floors and materials, and we put it all in a very abstract way, and the rest is ready for virtualization.

MP: Where were the other entries?

RR: I just remember there was no second prize that is how the jury said we won't do this, nothing else, so that no second or third prize was going to be realized. We thought we would be an honorable

mention, never a first prize, so we were very surprised. When the client came and shows us a brief, they said, look here says one entrance, and of course if you have a high-rise building you would have one only entrance. They asked, how are you going to do it? Compared to ours we have lots of entrances, about 40, of course it was difficult to organize the doors control and so on, but they said, we are electronic engineers and computing guys, we'll do a computing keys, we'll arrange it. So they did.

MP: Could you tell me the slides or references you showed while giving a lecture about the Institutes?

RR: It's a long time ago, I can remember I used to show an sculpture from Carl André that one that shows copper plates that were slightly different (Aluminum Square, 1968) and suddenly moving a certain way, just to explain what a difference makes just a little movement in the space, and that was exactly about the building and you can see through this movement along the buildings, you get more urban space, ... And the other one that maybe is very obvious is say the reference to *arte povera* in terms of raw material.

MP: What relation do you have with material and construction, does it refer not only to the concept or the design but also on a very special way to work, for instance, Ábalos & Herreros called it low tech material, and low tech construction... Were you also trying to give some arguments about the material and way of the construction you were thinking of having?

RR: In a certain way yes, some times, but that building was actually designed in a different material before, and then we were not able to build it. We wanted to have an aluminum building with all the horizontal and vertical structure outside and around it, and we did not find any company to do this.

MP: Do you have sketches from that?

RR: Yes there is even one book in which you'll be able to see how it was thought. Then we have long discussions with the ministry, and we told we were going to build it in not bearing concrete, then they said: no we don't want to have it, we were fighting for 6 months, and then we said ok build another faculty, we thing now it is the proper way to build it, and finally we did it. Yes it was like on the edge, that it became built.

MP: Does it have to do with the MED University that you are now building?

RR: Sure, yes

MP: I what sense?

RR: The IE-institutes have also a relationship with the administration building of the Airport, that is also working into that grid it functioned very well in Infeld, six by four meter and six by four meters, and we think it would also apply for the MED Campus, having the laboratories next to the institutes next to each other so supporting each other, in terms of organizing the grid it works very well, and we also have this climate solutions for air and light.

They much higher, the big buildings are always laboratories and the thin building is always the related offices.

In the IE Institutes we never saw it like one bar one building, we always have seen it as an entity, and also it should work like that, you would always see through the building, and you always would see the others, like a neighbor, it's like all city. We don't mind about the height so far there are lots of areas you can see through, there is lots of natural light and natural ventilation, and all that because of the codes.

MP: It is a matter of having a kind landscape view of the whole,

RR: Yes, at the first time it looks like not being possible because of moving systems and changing, and also the client says remain flexible, we will even change a lot during the planning phases, re-arranging where laboratories and such things are... We never had a problem...

The building for laboratories we always say is about 38 meters, it works having the laboratory room, then connections and the depot, and the other 12 meters, for the offices to be there.

MP: What about materials, because this building is quiet high tech material in the façade, is it because the university requirements of it is there an evolution in the work you are dealing with?

RR: With this project its right there is a step further in the material, but it actually came up of the dimension of the building, we said if the buildings are that big, it should look like a cloud and we wanted the building to disappear. Our sky isn't usually such sunny as you had today, there is usually raining and is cloudy and if it looks as a cloud it would look like small, so we pixelated clouds and put it upon the aluminum façade with the isolation and so on, with also windows, and shades, and brises-soleil's. Then the client said it had to be more cheap and we fight a lot.

MP: Back to the lightness. Do you know the Krischantz Pavilion at the Traisen in St. Pölten... Were you there? For our generation he was an important architect because he was a little bit older (he was always complaining not belonging to the one before or to the other later, being between). His temporary buildings are very interesting. Did you build anything temporary?

RR: Let me think, no, none.

INTERVIEW: LACATON & VASSAL

Anne Lacaton (1955, Saint-Pardoux-la-Rivière, Dordogne, Francia)
Profesora en Delf en 2016-2017

Jean Philippe Vassal 1954 (Casablanca, Marruecos) Profesor en la UdK
Berlín desde 2012.

Fundación Lacaton & Vassal en 1944

SUMMARY.

On 05.10. 2017 took place this interview, at the Architecture Studio Lacaton & Vassal, in Paris. Jean Philippe attended the meeting the whole day, and Anne joined us in several occasions. The long conversation referred to their origins, to their exhibitions in AZW Vienna (2003), Cite L'architecture & Du Patrimoine (2009) and the narrative they describe about their way of working

Outstanding points in the conversation are:

The techniques of design they compare to a film maker that assembles images, working always with precision. The correct description and knowledge of the existing contingencies is the way to attend all the necessities, optimizing the inversion. That does not mean to do the minimum, but the most space generosity a project can offer, within the budget.

The Nantes School of Architecture's design process attended the client demands, proposing new ways of living the common space, the research area and the classrooms, as a living city.

Their origins in Africa and the reference to the modernity and the postwar north America experimental projects, such as the Californian Case Study Program, lead them to try to reconsider the way the architectural project should be organized, both in time, as a process, in the construction methods –trying to use standard material but not necessarily standard systems, also considering the users behavior as part of the process.

MP: We invited you two years ago to come to Seville to the Contemporary Art Centre. This is the publication I've made as a result of the Program ARCHITECTURE SET: EVERYDAY LIFE PREPOSITIONS. It involved Design workshops, conferences and more than twenty architecture works come together and are shown at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, in the space, among the orchards, known as El Secadero. We debated about an everyday profession as architects, also talking about spatial and material practices, experimentation, design processes, construction, and use. ARCHITECTURE SET: EVERYDAY LIFE PREPOSITIONS gathers designs and work by teams, that strive to understand the spirit of their time and how to imagine it.

Herewith I give you the book /catalog that resulted from that exhibition. I would like you just to go through this projects, actually, from people from my generation coming from south of Spain and Portugal, that were trying to propose a singular way of working and designing.

ABOUT EXHIBITIONS AS A NARRATIVE ON THE WORK.

I think an Exhibition is a good occasion to make a narrative or at least think about the work you've made and document and classify the material you produce linked to the design process.

I would like to speak about the Exhibition At Cite L'architecture & Du Patrimoine 2009 and compare it with the last one which you have made in Delft, for instance, two weeks ago or last week. That is also important for me because I think it is something also added to the way of searching inside

JPV: About exhibitions... it is something difficult. We are so interested by buildings, by making space come to life and to reality, that we find it is always sort of nonsense to show it in an exhibition. Even this is not possible because in fact the buildings are related to the place where they are so you cannot enter them.

MP: I know, that is an interesting contradiction and a risk, isn't it?

JPV: So this is a relation to cinema. For us, we are really interested by cinema and filmmakers and it is a bit like the filmmaking could be even more precise to explain a project because you need plenty of moments, plenty of time, plenty of spaces and differences to go from one dark space to an illuminated space and then to open a door and then to... So there is always a movement. And for us cinema explains that it is not only to show or represent a project but also to conceive in the moment we conceive the project we try to have the same way of working as a filmmaker. This is for me something different.

When teaching we try to see if it is possible to do that. For me that is something absolutely amazing, the way a filmmaker is able to invent a situation with plenty of fragments of already existing spaces. You can take a room in Tokyo, you can take a beach in San Francisco, you can take an element of Berlin and you can take another one and you can mix them and you make shootings in all these places and you can make a film in Madrid.

This is for me extremely interesting to see – you don't have a form to invent, you just have an accumulation of plenty of fragments to place together, to combine, to extend or to superimpose or to make collage with them and then to transform them... To adapt them and to work with these elements, that you can really live in and experience – you can go to Tokyo to see this room, you can go to San Francisco to see this seashore, you can go to Berlin to see that. With all these things that are in your mind, in your memory, you make a new project. This is for me most interesting.

MP: Related to the metaphor of the filmmaker, the question is if you are also thinking about the public that goes to the cinema to see it, in case of buildings, are also thinking about the visitors and users, that also would produce their "own film" by visiting the building?. Do you really think *'What would I like the spectators to feel like?'* Do you think about what you want to produce but also taking into account what you want the others to see?.

JPV: This is a big difference because a filmmaker is already describing the story with the actors that he knows, that he wants, and in fact in many cases except when you make a villa for somebody that

you know very well, you are doing the spaces for people that you don't know. You can try to imagine the possibility, the freedom, the capacity of doing anything that we can't have in this case...

MP: Is that the goal "*imagine the possibility, the freedom, the capacity of doing anything*" the final goal of the way of working in any project?

JPV: It is based on a sort of generosity that you seek and probably create more possibilities than the contrary. A program is quite strict, it is limited, it is reduced because people say it will be expensive or if you want 20sqm for your office – no, 10sqm is enough. You have to make things easier, more generous – which is not only a question of quantity of square meters or quantity of height, it is also quantity of spaces, diversity of spaces, the complimentary of the space in order to try to give the maximum. Probably with this maximum you open the possibilities. So for example we could say – The school of Nantes is much more than a school of architecture today but perhaps in twenty years or forty years it could also be transformed in a fantastic space for living, for housing or flats.

MP: I would imagine your point of view as: instead of having just a frame in which you show any sequences or whatever, you'd have a 360 degrees screen, so you offer kind of complete screen, so that the people would just to choose and have a look of part of the whole film you are filming.

JPV: Yes, but also it is a thing that you can see in ten years, it is not only one or two hours, but you can stay there, you can come back... It is difficult to use because the technique of cinema is complex, they have a lot of money to make this. It is difficult to adapt this to architecture, or to present, or to convince, or to exhibit your architecture...

So it is quite an easy way to do it – plenty of images instead of film. This idea of a film, that a building at one moment will be the crossing of all the movements of all inhabitants altogether and not only in one moment but over a long period of time. And that it is a crossing of the spaces and atmospheres, differences, overlappings...

MP: Now I understand better the way you show your work – this storyboard way of thinking, shown in the Cite L'architecture & Du Patrimoine 2009 Exhibition, it is also represented and edited in like that in the Catalog.

ENSAN: ON THE TECHNICAL PROPOSAL AND CONSTRAINTS

MP: On of the important projects you've built is the ENSA Nantes. It is almost a *manifesto* building, isn't it? I've being in ENSAN and have the scripts from Interviews with Isabelle Bettchard *Responsable Immobilier Et Technique* and Laurent Devisme, *Professeur, HDR, Ambiances Architecture Urbanité*, about both the technical details and the urban background and future intentions. The brief of the jury was almost a political statement. I've got by means of my visit and the research these days all the competitions entries – it is a good image of the state of architecture 2003 –. Could you remember the process?

Do you have any documents from the design stages, or maybe discussion reports in which you discuss with the client, and also any reports in which you say 'Here we got the 'Okay' for finally making the project as you wished?

GROUND AND GROUND FLOOR.

JPV: In our depot, most of archives are technical documents. I was a very difficult construction. At one moment the project was blocked because there was a question of the ground, the level 0 ground and we wanted to keep it as the ground of the city and they wanted to make a floor that could be like a standard floor. It seemed that it was more interesting to keep this ground to the city instead of making artificial concrete floor, so we just made asphalt on the ground floor with very good resistance but not floor as usual. We wanted this connection with the street and the city but this blocked the project for 8 months.

AL: The client had some advisers who very superficially said that there will be problems with holes on the ground but they said it without any specific documentation and so it became very big mess.

JPV: And they were thinking, okay, we can make an artificial ground and then we can cover it with asphalt if you like asphalt. No, it was not a question to look like asphalt or not, it was a question of continuity of the ground...

AL: ...Being always at the level of the street because if not on front we have 60-70cm higher than the street, and we don't want to have this plinth or base.

JPV: So finally the question was solved because the building is much bigger than the program. In the ground floor, first level you should take just the programmatic area – it is about 10 percent. The rest is extra space. So we said, okay, contractually we will make the artificial floor for these spaces...

MP: How did you finally demonstrate those things by means of you convincing them in several meetings or by hiring experts to prove your proposal?

JPV: In the case of the ground there was an expert. It helps, we took one of the best specialists in Belgium in the University of Delft he went to the site, he studied other buildings in the surroundings. He finally made a report that was saying what we propose is very good...

AL: But it came afterwards, It didn't arrive to convince.

JPV: It was not enough but it was part of the intensity of our reaction. Finally, the one point is that, okay, we will do the ground that you ask just for the programmatic space. The rest will be just urban space, without taking it into account as "building".

AL: In fact, at this meeting it was just amazing to see that 90 percent of the ground floor will be forbidden to use and the director of the school became very angry and said 'You are all totally mad.' If no one takes the responsibility.

MP: Yes, that is the question, who takes the responsibility in that case, who takes the risk? How was it in the that project in Nantes and what is your experience from other projects?

AL: The director sat together with us and finally everyone decided that the client was happy because they didn't have to take the decision...

JPV: Actually, the owner, the client is the Ministry of Culture and the representative we had in Nantes said, okay, I am 63, I will be retired

in two years so don't want to take any risk to my career and to have a problem with your decision. And then even the Minister of Culture we couldn't convince because he had some advisors and the advisors didn't like the risk.

JPV: So it was a lot of effort because we tried by calculation, we tried with this specialist, but at the end there was this sort of mount of facts that were at the end efficient.

AL: Every new expert was exaggerating on the case. At the end, the last expert, not the one that we appointed by but the client, he was talking about possible holes of 40cm, which never happened.

JPV: But finally the directors did. But we lost nearly one year.

MP: Their experts are hired just to demonstrate what they are asked to be done. I know.

LIGHT INSIDE:

JPV: The other problem, it was at the moment of the competition. Because I was technical commission jury and there were questions of light because the building was very deep, it is 70m by 100m so it might be dark inside. And precisely, in the School of Nantes there was a laboratory of light and lighting research, specialism ambiance, and they were really against the project. Because we said the research has to be in the middle, in the centre of the school, not in this building, but this was I think the proposition of the competition, the research is in the middle and the research is open and everyone is able to see what happens in the research. It is not a... And they were so much against this position and wanted all to be in the building close to the river so finally; we had one point where we had to say, okay, if you want to go there you will need more space. We hope that you will open your doors and your corridors.

AL: I think the people who were in the laboratories at the time are not anymore and now it is more open.

MP: It is quite open, actually, and there are still free spaces not occupied.

JPV: The difficulty is that all spaces change and lots of people use space differently and at the moment of the competition, lots of people imagined the space. So they imagined that they want each their own office, so it means that you are in front of the river and you are between two walls that are 3 meters, or you could come for example on the weekend working there and you could have all the space for you.

MP: Yes, this is difficult.

COMPETITION:

MP: I would like to go through the competition time, or we continue right now, because I read the competition brief and I was really astonished and surprised the brief is a kind of "political brief" as already told you before. Because it already describes a kind of way of teaching and also a way of thinking about the education, for instance. In your case, I read the whole competition and there is also a kind of way of thinking education.

JPV: Yes, it was 4 pages.

MP: Just 4 pages? And 10 points.

JPV: This is a contradictory situation very often. But here in Nantes it was very interesting because it was very clear. You have 4 pages, and you had 200 pages that say exactly the contrary of what they say in the 4 pages. But it is always like that. You have at one moment the people who have a vision and after that they say to a programmer, okay, make a program for this school of architecture. And you have the two things that say exactly the contradictory. And you sit in the meetings with both, although the jury is not composed from them all.

JPV: And during all the competition and after, the "programmer" was always against it – no, it is not possible, no.

AL: Yes, we were lucky that few people in the school were strong enough – the director and two old professors. They wrote this brief and they insisted to have this brief in the competition document. And also, they asked to be really part of the process of the project and I remember that he invented a role which was normally there are three partners, but they invented a new part and they called it Matrisse D'usage and due to that they requested to be part of the process before the competition, so they had an important role and they were stronger than the representative of the client.

MP: So they were not kind of wrapping? An institution in order to calm other voices but they were also powerful.

JPV: They were not totally powerful, but they were there. They had some power, but not total power. This was one of the difficulties of the conflict with them, with the client, with the Ministry of Culture and between us. I think in the book it is described.

MP: Did you read the Philip Ursprung text in e-flux Review? What do you think about what he said? I think he has a nice point criticising and making a balance between the risks that the student takes.

JPV: I read the text long time ago but what I am sure as an architect is that space has importance. And there is a strong position that you can have as an architect towards the space we are able to build or to propose. Also considering these different periods, you talked about the 90s, and more and more the space is controlled, defined, standardized, programmed, and we have the feeling that there is no freedom. Space should be free. It is about freedom. Freedom for space allows freedom for life. So it is a freedom to learn, freedom to move, freedom to jump, to run. And finally, most of our projects are sort of a battle, a fight against this defined, controlled space. So it is not about form follows function. We have to go much further than the program, first because the space is for one program now and perhaps will be for something else later, but it is also for even if at one moment it is this program, in this program people have to be given much more possibilities.

What was easy in the school of Nantes, it is that we took exactly what was asked by the program, even some spaces like the library – I think it was two times bigger, because we think the library in the school is something extremely important because it is not only for the students so we go further on that, but all the programmatic space is placed with all the comfort and qualities that the standard space can have. And all the rest is extra space. And then on this extra space,

because it is precisely the space that is not asked by the program, you can do what you want. If I want to make it dark, I make it dark. If I want to make half dark, half illuminated – I can make it. So then we were free to propose this space because we were sure about the qualities of this space.

But it is exactly like the Maison Latapie. It's like it : you could say this is a normal house. And this is extra space. And then each time when you have this space and the extra space you produce a combination, you produce a multiplication of possibilities. Half space which is for what people need and half is for anything else. So it is all the time the programmatic space – one half, and another half is free space.

MP: Which are the qualities, not only ambience qualities but architectural qualities that have at least to be defined in such a building, not in a house, in a public building. Because I can understand that way of working, of course, I think it is the same, but I would like you to tell me which are in your position something like "the minimal that should be at least defined", to organise, to set some principle, to allow that freedom.

JPV: I could say first, you can see that on most of our projects, 90 percent of our projects, you can see that we have built the maximum that we can build. So if you have a site, form is very easy because finally the form is exactly the maximum volume of the site. So here in Nantes we occupy the whole plot and the maximum height. Everyone said that if we make a courtyard in the centre we will have a lot of light coming but you lose square meters. At the moment you make a courtyard, you lose square meters. And in fact, there was absolutely no reason to make a courtyard with plants or trees because you are close to the river and there is enough free space, enough outside space for the school. We were much more confident in the qualities of these square meters and in all the buildings we have done the maximum. So the minimum is to use the maximum.

MP: Nice.

JPV: Also, because you are in a city and in a city square meters have value and even if the school doesn't occupy all the spaces, what is happening now is that they rent some spaces. The auditorium is open from outside so you can rent the auditorium. You can rent a gallery. You can allow people to make films or advertisements. You can let another school of art have an exhibition there. So you rent or don't rent it. Anyway, you create some relation. All this is valuable.

MP: Do you follow actually the use of the public buildings that you do? So do you have documentation of how they are used?

JPV: We often go when they make some events or they make some films. And it is incredible.

MP: And the special transformations that you..?

JPV: We are still working on that. Actually they asked us to extend the cafeteria.

MP: They also made a fab lab inside. Next question is about the use. The study rooms were not that used as imagined. I don't know if it was a kind of time in which people weren't there but students that were there with me just having meals and so on they said 'We stay at

home, we are connected by net, we just send Photoshop images from the project we are working on and don't have to be in the school really. They seemed not to appreciate the way they could inhabit that place themselves. Or they were just overwhelmed by so much space. And it takes too much time for them to build their own space.

JPV: We see the evolution also, there is a big change, it is a new director. At first he was pushing the project and he found the parcel which is so important to be there, in Nantes, the location on this island is so so important. Probably we would have never made the same project in another situation. So he worked with us, he followed the project, he pushed and helped a lot but when it was open for students he was a bit frightened by the capacity or by the space or by the possibility. And very often he would say No to students asking this or that, sometimes Yes, but very often No.

Today there is a new director, he is a very very interesting man. Before he was the director of the school of art, so he uses the school of architecture and the space more like a school of arts. Imminently you have much more events, occupation, relation, and much more freedom for the associations. In the first building, there were 3 student associations. Now, I think there are 15 in the new building. I don't know what they are doing but they want to occupy the space. For me the question is to say in this situation in this place in Nantes there is no reason to lose 1 square meter, we have to create some accessibility, we have to make openings from the street but also to try to develop what is possible on the street. There is a new street going up and going to another plaza, another level, another situation, this street connects all the different main levels and... For me if it doesn't fit so much with the school of architecture it is not a problem because for me it is much more than a school of architecture, it is a cultural platform open to the streets, to the city and to the inhabitants. And inside this you have a school of architecture. If the inhabitants of Nantes can go to see a diploma presentation, or to read a book, or to go on top of the terrace... Unfortunately, they do not open 24 hours. I think in the future it will be really like an open space.

MP: the study rooms in lots of schools of architecture look like they make their own homes there and there is really a kind of living in the school that is actually still not done in Nantes. It is something surprising. That it is not occupied like that. Did you think about that? Maybe the spaces are too big and too undefined? Or too new?

JPV: I think the fact that you are obliged to go after 10-11 at night changes a little.

But let me point out something about being crowded or empty... I don't know if it is a memory of the desert, but I like the fact that in some moments you have some events when this space is totally filled with people or concerts and sometimes there is just one person walking and opening the big door and looking to the street. And she is alone or he is alone, and you are far away and in 50 meters you see them looking. So for me it is a landscape. And this idea of a landscape is interesting.

This is what we also see in the Palais de Tokyo. It can be a sort of landscape at one moment. The transparency, it is possible to see from one facade to another facade, to be in the middle and to see

one scene with two people but behind them another scene of 3-4. And something perhaps on the street. And perhaps something on the river. And when you have all these sequences of vision, they mix and create a sensation that is very interesting. Something that I was amazed to see in a building of Sanaa in Lausanne, the movement of ground creates visibility of different scenes at different situations. So it is very important the lines of vision through a building and through the different atmosphere and ambience.

But this is not a part of the programmatic space that is given: one half is the programmed space and one half is free for nothing, if you want to keep the space free you have to fill it and unfill it. If you never unfill it will be free no more. So you have one situation there which is a programmatic space, and this – you can fill it but then take it out to make it clear again. For us this is a condition for the space.

ON THE ORIGINS OF Lacaton & Vassal

MP: The nineties is this favourable context, it is possible to discern a *swerve* or a change in the way a number of architectural practices design. These architectural projects and built works distance themselves from *theories* regarding *formal*, *signifying* and *autonomous* architectural production. My dissertation refers to the critical evaluation of these practices, in order to distil which are of use and effective, and which not, for architecture nowadays:

Pragmatic design-processes, paying attention on the ordinary and everyday life;

Experimental designs, about practicing it and not that much theory;

Those that follow simple material logic, even cheap idea;

Those that use efficient technics (better than technology), by setting a structural pattern and setting a façade;

With no representational pretensions, or maybe they do...;

That optimize the relations with context, not as an argument but as an opportunity;

That offer indefinite to demand appropriation.

For Lacaton & Vassal that is to be seen in early projects: 1993 Latapie Bordeaux , House in Morsiglia, Corsica, Francia , 1998, Cap Ferret, basin d'Arcachon, Bordeaux. Was it an immediate response to the requirements and the economy, or was the *design out from an Attitude?* Did you have any architectural reference of the XX century such *manifesto like* designs before? Would you agree about a *political attitude?* Or is it an *aesthetic attitude?*

JPV: Just after the diploma at the School of Bordeaux, we went to Africa. it is the period in Africa – 5 years, and precisely in this area in Africa which is a desert, at the limit of the desert. I think first the idea of the landscape, the origin, the horizontality, and also you immediately remark if something happens because there is nothing and then there is one branch or two branches and one tissue or straw. Immediately things are very direct. You can do something with nearly nothing. When you have nothing and you need to make a shadow you can create shadow with nearly nothing – two branches of wood and a tissue and immediately in one minute you can make a little

shelter and you can place your body under it and be okay. I think this experience during 5 years was very strong.

Because after coming back from Africa where I was working more on urban planning and village planning, I got again an interest in the precision, quality, poetry of architecture. Coming from that, we are not so much creatives in architecture, construction or politics, our first client, and the question was very clear – we had absolutely no budget, nearly nothing and we wanted to do something. So it is the experience of this house that was the first step of the way later we followed to work.

MP: Okay, but the question is actually – were you looking for something that you couldn't find in Europe, I mean, was a kind of exotic approach of trying to find out something that in Europe wasn't.

JPV: I was not expecting anything because it was more... I had to make my military service and instead of that I preferred to make a civil service. So in fact I was not expecting something. But what happened was really strong. You know, you live and after everything comes together and you understand what happened. I was born in Morocco, Casablanca, I like these buildings from the 50s that really talk about Modern Movement. So I don't know if it is really part of the memory of it that is in my way of working. I have to say "I have to do something in Europe" because there it is not a problem to explain architecture in Uruguay or in Mexico or in Brazil because it is fantastic. The problem is here – in Germany, in France, or in Norway, or even Spain. Easiness, generosity, simplicity, and we didn't find it here. There is no luxury, or the luxury is a bit superficial. I mean the conditions of living in general, about space don't have this generosity. This modernity. This simplicity. The objective for us is to try to change things here.

MP: The 90's it's the time for big projects in certain cities, much of them have been *started* in France: from Louvre to La Defense, Euralille and so on... that still are acting as economical and political agents for cities.

JPV: we started in a very pragmatic way, working and dealing with the question of economy, of how to make for the first time something for a family that gives a lot of responsibility to us with a small budget and try to do something. And in the same time we had some competitions, for example Guadalupe or Osaka project was about this. So they were parallel but at this time they were probably not so much, they didn't have so much influence to each other.

MP: Maison Latapie did much more influence in your work, didn't it?

JPV: Because we went very far on this project, we had the authorization to make it, we had all the firms that were ready, it was work of nearly 6-7 months. But I think at this time it was 2000 or 3000 euro more than they had. So it was a really sad moment and we were obliged to cancel this project and to imagine what was wrong in this project that did not allow us to be in the prize. It is interesting because – so we make it and then when we asked if we should stop working together or are you okay to work on another project, they said we are okay to work on another project.

MP: Is the model over here? It is abroad, isn't it?

JPV: No. I think it is at Pompidou or Prague, I don't know. Models that are done after the project. Most of the time the project is built and the model is done after.

MP: This is important for me to know about this very early and to know if there is a kind of political reaction against working the way architecture was really building France. I mean France were really leading the way architecture should present and support a political attitude to build parts of cities that the architect would be the decision maker of some future towns or some future airports. Were you aware of that or you were just away and you didn't take care about such big scales?.

JPV: Everything you need is precision. With the precision you can solve many problems. If you work by multiplication, you can be precise in 1 or 2 things, then if you multiply by 2 or 4 or 10 you keep this precision. And it is a sort of the inverse of the urban vision, of the global vision, which is precisely the work of the urbanists. They take a big area and then they try to simplify it because they are notable to immediately solve the detail problems. But I had another way of doing which is to solve the detail problem and then to multiply and to leave the system growing. This is another way of thinking. It is a way that we work with on the transformation of the buildings.

So there is a sort of precision of small elements, small fragments, and then by multiplication we keep this precision. When very often the urban vision, the global vision is too far from the detail and immediately wants to simplify. This is why very often you come to *tabula rasa*, this is a slab, we think it is not possible to change anything because we are too far. So we really think that today in a sort of situation of existing urban living, there is no more flat empty areas, there is always something already. So starting from the existing, is something, step by step and growing, is a way of thinking like the Dublin project, for example, which was a competition, where finally it is just the accumulation of all this experience that makes an urban project.

MP: By means of strategy, you sometimes mention in such a complexity in which we live, we have to sort some details which are in your case simple or complex, that's a question, and then you need a strategy to go ahead, What would be your definition of strategy in that case? I have heard your lectures that are on the internet, but I really don't understand much about what you think about strategy.

(AL: I am going to buy some food, would you like something? MP: Maybe.AL: Is Asian food okay? MP: Will be great. AL: Or if not, if you prefer a sandwich... MP: No, no. AL: Any preference? MP:Just the same what you will have.)

MP: what do you mean by strategy. Because it is a very dangerous word as well. It's an addition, juxtaposition, it is actually going through, it is a section of the process...

JPV: First is observation, because we never observe enough, we never listen enough, for example sometimes we do projects that are a little bit different of the standard, but each time, we read carefully and listen carefully to the needs of the client.

Sometimes we try to catch each detail of their life that they were already trying to imagine in the house. They never said we want this to be red or blue or to be large or small. Observing: this is also linked to Africa. It means that when you have nothing, you have to see carefully all around you what could be tool.

MP: Is it possible in any case?

JPV: We want to do it in any case because sometimes, precisely when we work on (suburbs or towers or slums, it was not like when the landscape was fantastic, it was landscape that everybody thought was ugly. And then, you have to go inside, you have to talk to the people and to see inside. Oh it is not a slum, when you go inside it is no more a slum, it is hundred times fantastic decoration inside, even if outside it is ugly and like a rectangle with strange colours. In fact, this precision is necessary all the time. So when we say – we don't want to cut a tree – I think perhaps recently we cut one tree for the first time, but before never.

MP: Okay. So strategy means observation, then the kind of minimum-maximum.

JPV: Yes, for example we don't mind the context so much.

MP: Why?

JPV: Because we know that we will respect it. If you are sure that you will take a 100 percent of what is existing you can do your project without thinking of the context. And it is interesting because knowing precisely the site and its context you avoid developing a like a cloud. It is like particles of water that create something, space, plenty of fragments of space that are finally making a cloud. Then you are making a cloud as beautiful as you can, with the maximum of your wishes, or the wishes you imagine for your client. And you know that when you land on the site, you will necessarily change because you will take care of everything that is already on the site. And you will take more richness with this element that you know you will aggregate with it. So in a way, it allows you... First, you are not constrained by the site because you know it is more capacity and you are not constrained in the fabrication of the cloud. It means at this moment this idea of superimposition and combination. So it means you can never lose one quality. If you make one quality in the cloud and there is one quality on the site, they can never be contradictory. You have to get all of them.

MP: Do you have any pre-image, coming from architecture that also makes the kind of cloud. I mean, some sensations you want to produce like lightness, or darkness. If, then the question is where it comes from. From architectural experiences, images, artists or just experiences like landscapes or Which is the material of that cloud?

JPV: For example, I think artists, the way they work, I was talking of filmmakers, but I can also talk about artists, this idea of collage, is much more present in their work than in the architect's work. As an architect what I have learned is that you start from nothing. You start from zero and you create, you build something and there is not this idea of agglomeration of fragments that I think is very interesting. I think this way of mixing different experiences is more present in artist's works than in architect's works.

JPV: One point that is important today is the economy. The economy is never a constraint, it is more making the project more intelligent. We have to use the minimum of material to produce the maximum. So in a way, we can see this in Nice, for us the best example is that social housing project. At one moment, doing with the minimum, very simple columns of steel, corrugated aluminum on top, can create very fantastic situation. Is the same as in the case study houses.

MP: Sorry to interrupt you. What is your interpretation on the Case Study Program in Los Angeles? Have you ever been there? Because it is completely different condition to what we do have. If you were in Bordeaux in the 80s, everything that you had in your surroundings had nothing to do with the case studies.

JPV: I studied them at school. Strongly related to the use of their materials and how to assemblage them. When we worked for Latapie Family we cannot see in the books of architecture the solutions for your problem. The budget was low, so we did not have references where the construction is good but cheap. So immediately we went around the cities. Then we saw that it was something that nobody called architecture, it is construction, but in fact is not so far from the case study. Now we are doing a project for the school of architecture in Aarhus, we said to a colleague in Denmark – we are interested to know the price of construction of Ikea. He said, no, we don't want to make an Ikea, we want to make a school of architecture. We also want to make a school of architecture. But we are interested in the cost of an Ikea to know in a way – oh, we can use some elements and components of Ikea, transform them, add something that we make to look like a school of architecture and not like an Ikea but inside the skeleton is like Ikea.

But this question of “translation of the image” is very important. We can easily go from the garage and to the case study and to know in each case what makes the garage quality and the case study house quality. At the same time, if you are interested in Japanese architecture and traditional Asian architecture, all the images that we like – the sliding panels, the screens, you have no window, in our work you can see perhaps only 2 or 3 windows.

Because all the time it is sliding doors. Sometimes entrance doors but most of the time it is a system that goes from floor to ceiling and it is sliding. It is very important about space – because when you open a door and the space is totally different – at one moment you can have two spaces that become one. Or you can have inside becoming outside when you open the door.

MP: Have you been in Japan? Have you realized that directly or this is something that you have learned somehow?

JPV: I have been to Japan but it is more in books that I take this reference. When I went to Japan it was more the urban question that was interesting for me. And precisely – this fragmentation. The growing and the multiplication of each fragment and how it can produce a huge city. A single small element, when you work by multiplication, can create a big number.

MP: Without any global project as they did in the 70s?

JPV: It is just one fragment and its relations with another fragment. If you do that with 2, and then with 4, and then with 16, after that perhaps something else comes and very quickly you produce numbers. This is very interesting for me – the idea of big number produced by small items.

For example, when we did the school of Nantes, inside it made of different fragments but it is a building that is open to relations. So we don't know who would be our neighbor but we think that what we proposed can create reactions and relations. We know the ground floor is free, we have the ramp to go on top. Any building close to that could react. It is an urban project. And it works like an urban project.

I don't know if urbanism allows freedom or reduces freedom. I am quite confident in the autonomy of each individual when he is placed in good conditions. Very often, when people are living in slums or in very small apartments, they are not in good conditions. So when they go outside, a character is not able to have good relations. The quality of the space is important. When people have opportunities in the place, a sort of freedom to leave it open or to fill it or to make partitions or not, you can be surprised how far they can go by themselves, when you have already done what is difficult for them to do. There is also a relation to the neighbors – the fact that they can invite or not. I think in the school of Nantes, each student has these freedoms and we don't necessarily need to control all that. In the text you talk about relational aesthetic.

MP: Is it a similar experience in housing?

JPV: With housing, for example, there is this tendency now to say ‘We have to work on the collective spaces.’ But most of the time this tendency is taken by the developers who make collective spaces which allows them to make individual space smaller and smaller. We are interested in large individual spaces as well as the possibility for collective spaces. It is not about balance. It is possible. It is not a problem. Economically, it is easier to give these two things together than to give one and not the other. We think that if you live in a very bad situation in your flat, when you go in the collective space you don't have the right attitude. It is not a problem to have all and it is what you see in Uruguay, or Casablanca, or Buenos Aires. You have favelas and difficult situations but the architecture is different. You don't have the constraint to choose either the collective space or the living space. This is why in the school of Nantes all programs are there plus the same amount of square meters in free space. The possibility not to make 75 m² instead of 70, but to make 180 instead of 70. And this question is about participation. And participation it is not just to discuss of this minimum 75 or 72 or 78 it is not participation. At one moment I think the architect has to open the possibilities for discussion on very large context and situation. A friend of mine says. He doesn't believe so much in participation, he talks about improvisation.

JF: The school of architecture of Nantes is related this Frei Otto Project in Tiergarten. In fact I started to go teaching in Berlin at TU at this time. It was totally unknown and when I went to teach in Berlin this bidding was not so much known and some students wanted to

see Frei Otto because they heard that he was not satisfied with this building Frei Otto worked all the time on envelopes. There is only this project which is exactly working on the structure.

M: When does in your way of working and designing the organization appear? Does a grid appear at first? Does the section organize all?

JF: Anyway you have this organisation of spaces with generosity and open to the outside to the weather to the climate. And you still have an organisation; it means what distance could be to spaces. Also we are working a lot with standard elements, components economical efficiently. It is important to use generosity and the efficiency at the same time, because of the efficiency you can be more generous – minimum to maximum. By doing that the economy is still there, because if you only use you have your efficiency, you arrive to the minimum, to avoid minimum, the context is the leading concept, the social relation, the neighbour that makes something interesting or the tree that is really full or the tree that is already there, and you take all of this immediately and you combine.

M: What happens when the economy is not constrained?

JF: For example, when we made a competition of the hotel in Lugano there was no budget. Because there was a connection, a link between economy and luxury, like the case study, There is a sort of production of luxury by the intelligence and economy.

It is clear that less is more of Mies is not the same today, because is less is more of the case study even if the economy was also important is not exactly the same as today. It is not only the lightness of the materials, the minimum of steel or minimum of concrete to produce the maximum of the space. There is something else which is...when you search what is it, economy makes sense because you can see it as a positive or negative, actually very often the question the determinate question is this one. So to work on it not to be constrained by it, but precisely to open the possibilities, and at the same time again it gives you as an architect a sort of challenge. A challenge to use the minimum of the material to make a biggest house or to make the most... Here you have another challenge which is in a small budget or approaching the same budget you can make to times more that it was a question in Nantes it was possible in program of 10 000 m² to produce at the end 30 000 m².

This challenge needs more engineering, more intelligence by the architect by your team also when you say for the school of Nantes we said to the engineers we don't want to lose space with technical rooms, we don't want to have big shafts, tubes...everywhere that makes the ceiling lower and etc. So we want to have zero no ducts, actually we just had some ducts for the toilets and the rest is working in the national ventilation and fire. And the technical room is 30 m², so it is nothing for a building of 25 000 m², but it works and there is more space for students.

JPV: I don't know if it a question of capacity and resistance, I think architecture has changed very quickly. In its conception, through the competitions, through the projects, through the virtuality of the images...

MP: ...it has become an industrial culture itself.

JPV: This is between 2000 and now, it really changed a lot. In the same time, there is more constraining and sophisticated context of norms and regulations, standards and materials, insulations, forms and dimensions, etc. This becomes global without careful attention to any context. This means regulations can be the same in Denmark, Spain, Germany.

MP: Or maybe you just want to try something else. Maybe you just haven't been that convinced, or want to experiment in another field. Fields also change.

JPV: It is important not to be strictly in the resistance, but to be open, to be more positive.

MP: Just to be aware that one is maybe quite advanced to the time, by reacting on what the general public is doing, or reacting against that way or just doing otherwise. Once this attitude becomes also a kind of consumption, maybe not that understood as a critical way of working

JPV: More than 10 years we have been working on the idea that as architects we should not participate in the demolition of the suburbs in France. Nearly 2 million flats are missing in France for families asking for flats. Europe should work differently. But in France, there is this situation, around Paris more than 400,000 families are asking for flats. 300,000 people are sleeping on the streets. In the same time, during 10 years they have decided to demolish more 150,000 flats, spending 15 million euro to demolish them and to rebuild less than that. So they spent 15 million just to lose some flats.

FILMS

MP: Have you ever made a film yourself?

JPV: No. But it would be interesting. Maybe I will try to do that in UDK. We try to do that. The image is probably somewhere in the mind, in the brain, and with the time we try to take them and bring them to the project. We also try to do that with the students. So you can work with a big amount of existing images, situations that they know and you can make a collage of that. We have the feeling that architecture and building, the way it is represented and also explained is very rigid, very fixed – only one view, one perspective... And in fact, it is thousands of situations when you climb the stairs inside, when you discover the landscape, when you go on the roof, when you open a door...

MP: And you always want to underline that kind of experience?

JPV: There are so many moments that are so important.

MP: About construction – anyone would try to find a reference to the way you build as an assemblage of pieces that are not designed.

JPV: We try to work with some standard, element by element. We are against the standard as a system. To use the standard inside and to reconfigure it differently. This is why for climate regulation we are very interested in green house technology, so agricultural technology, something that doesn't exist in architecture but you can see in flower exhibitions. There is a sort of efficiency, economy in the product, precision. Extremely precise situations that we want to use. The concrete prefabrication system with long distance frames etc. is also

something interesting. You can make an Ikea with 1 ton/sqm with distance of 16 from one column to another column.

MP: Are you interested in innovation, not only using the standards that you might know but producing something...

JPV: Not so much in the material, much more in the development of climatic engineering, it is possible to explain about the movement of air, about heating, solar passive heating systems, all these can be extremely precise in the calculation and the understanding. But the guide is in regard to the life of the inhabitants. Day by day, night by night, you can close a curtain, open a window, open a garden, close the other side, work with something that you can do directly or some automation for some parts. Or you can really be very precise on that. All these elements that we use in architecture all the time. They give this possibility of control. When you have more height the climate is different. All this is sort of meteorology inside.

MP: Nice idea. And that functions in your opinion whether you are making offices for a bank, or social housing, or a faculty in Bordeaux.

JPV: For me it is exactly the same. The space is different because normally you don't have to sleep in your office. But the question of pleasure linked to a space – if you are inhabitant in your flat, or a student in University, or if you are working in an office, or if you are selling potatoes in a shop, for me it is the same. You have to have the same vision for all these spaces. It is about comfort, pleasure, freedom.

MP: But you are not interested in making a profile that really matches how to join a sliding door together with an opening like that. Are you interested in such details?

JPV: No, I prefer to see the problem and ask someone else because we are not to good at that. I am interested in the fact that if you leave your window one centimeter open – what it creates? In term of movement of air, etc.

MP: And you have consultants for that? Or people to speak with?

JPV: We try, step by step, we make meetings, we find sometimes somebody in Sweden who is working on this question of air and light. What is important is between these things. It is the air and the light. The outside and the inside. Most of year it is better outside than inside. So you can really work with this and how you can be extremely precise in the way you very carefully control filter the movement of air from outside to inside.

In Bordeaux, it is an office building which also has classrooms. There are balconies and on them there are climbing rose trees. This is working as a filter. The buildings around are not bad, not good. It is also an attraction – what to do with the petals, the cafe, they start making jam with the petals, etc. Also, it was linked with the neighbors. Because it really small houses with little gardens, but in each garden there was a rose tree. So we tried to establish a possible discussion and in fact it works because we see neighbors keep best care of these roses. In Nantes, we didn't find that so necessary, as in Tokyo. It means we have students that can do things by themselves.

VIENNA

MP: How did you get to Vienna?

JPV: We first made an exhibition and we got the contract to design the Café AZW. The most interesting thing were all these vaults of the imperial stables, it was very sad situation. The courtyard was very military, and was to be re – organized because of the new project by Ortner & Ortner, and the space we got was like if the sky was the only thing missing. We thought about Istanbul and started to work with a small team. We asked the whole team who wants to make the project, they received many lectures at this time and they said okay, we want to make it with Lacaton & Vassal. Then we were a bit embarrassed because Vienna is beautiful with its cafes. But then it was nice to make it.

MP: I had the opportunity read some texts by Adolf Loos for a lecture in the Instituto Cervantes in Vienna, and I remember the one called "Salt-cellar" he just describes the pleasure he gets when he has a dish in front of him, which is unsalted, not that nice, and he has to use his little thing which is made of wood that really functions to keep humidity properly. There is a mechanism that it just mashes the salt which is completely dry and gets the proper amount of salt in order to get the perfect taste. This is a small text that really describes pleasure, technique, humidity...

JPV: For me one thing about space, about inhabiting, about housing it is about a moment when you can describe the "pleasure of being a space", perhaps looking outside, not to feel wet, all the air is very important, to feel a little air going, it is like some moments when you are café in front of the view with the trees moving just a little bit and you see what happens with clouds moving and the reflections of the clouds on the ceiling, the leaves just moving a little, it is like what you say about this text...

MP: I will send you the German text or the Spanish one. I think it has to be something like that-he says – it is always in my pocket. It's a really nice text and the director of the Cervantes Institute was really proud. This is a nice conclusion to our conversation.

JPV: It is very poetic.

MP: Yes, it condenses taste, technique, humidity, salt...

JPV: We should try to develop this poetry of space, of climate, of feeling

MP: The surprising thing is that everyone has to find an image just translate and transmit what is that kind of pleasure. In your case it is actually space itself. In that case it was the common object. Thank you once again.

ENTREVISTA: JUAN HERREROS

JUAN HERREROS (1958, San Lorenzo del Escorial)

Doctor Arquitecto, Catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, y Full Professor en la GSAPP de Columbia University de Nueva York

1984 funda Ábalos & Herreros, en 1999 la LMI (Liga Multimedia Internacional), en 2006 Herreros Arquitectos y en 2014 estudio Herreros.

RESUMEN.

El 26 de Septiembre de 2016 tiene lugar esta entrevista en el Estudio Herreros Arquitectos en Madrid. En ocasiones anteriores se habían realizado preguntas directamente sobre el proyecto de las Plantas de Reciclaje de Residuos, y esta conversación discurre entorno a la cultura y arquitectura a principios de los años noventa hasta la formación actual de los estudiantes de arquitectura. Herreros subraya su condición de arquitecto europeo cuya forma de estudiar e interpretar la ciudad y la arquitectura en Norteamérica, pone en relación una tradición local de la profesión con otros modos de producción de arquitectura, estableciendo una distancia crítica ante los discursos predominantes tanto en Europa como en Estados Unidos. Así, entender la ironía con la que Venturi y Scott Brown estudian las Vegas, es una forma de asumir las contradicciones como ocasiones creativas. Defiende una formación que relaciona proyectos y obras no necesariamente vinculadas o leídas como arquitectura, donde es la forma de mirar la que define el rol del arquitecto. Se trata de una actitud reconocible en C.Price y ponerla en valor implica reconocer nuevas prácticas que no son las más estereotipadas en una profesión que está cambiando.

MP: En la investigación en curso, que propone mirar algunas prácticas actuales, como he desarrollado en el programa que conoces "Arquitectura Dispuesta: Preposiciones Cotidianas", e identificar en ellas la evolución de una forma de trabajo, que sitúa a la arquitectura y a los arquitectos en una modo de estar y de proyectar singular, cuyo punto de inflexión situamos en los noventa, y que acotamos en Europa. Resumidamente este modo de hacer sustituye la especificidad por la interdisciplinaridad, la tecnología por la una vuelta a lo técnico, se prioriza el programa en vez de la función, la participación por el consumo del usuario y, la articulación a través del proyecto de arquitectura como un proceso. Las décadas anteriores, los sesenta y setenta, han sido objeto de numerosas investigaciones, y sostenemos que para mirar nuestro presente, quizá es el momento de hacer balance entorno a este punto de inflexión tras los cambios estructurales políticos y económicos que afectan a la arquitectura y la profesión. Hemos llamado trastienda europea aquellos contextos donde la práctica arquitectónica que desarrollaba quizá sin ser – entonces aún – la producción hegemónica y que más se vendía, sólo algunas producciones se sacan a veces al escaparate, como el Pabellón de Simancas en Light Construction en el MoMa, en nuestro caso, con el grado de ensayo o experimento que puede permitirse en el taller o botica, tirando de materiales del backstage. En el arco centro europeo situó a Algunos arquitectos del Tyrol, el primer Herzog & De Meuron, Degelo & Morger, en Alemania Baumschlager & Eberle, Branhuber&Kniess, y en Austria Riegler Riewe, y en Francia

Finn Geipel, Lacaton & Vassal, de los cuales a todos se le podría asignar otro estudio u obra de referencia cercana, Krischanitz, Hondaleite, Navarro Baldeweg...

En tu caso, una reflexión sobre este momento es de interés porque precisamente interesante porque la mirada que se construye desde aquí, apunta directamente a EEUU. ¿Cuál es el interés especial por la arquitectura americana y vuestro interés por Estados Unidos? ¿No encontrabais referentes o temas en Europa?

JH: Yo creo que tengo una formación arquitectónica más anglosajona, mientras que el presente de los años 80 europeo en la escuela de arquitectura de Madrid era la arquitectura italo-mediterránea y el peregrinaje a le Corbusier, Mies, Alvar Aalto... Mi mirada hacia Europa se desviaba más hacia Holanda, Alemania, es decir hacia centro Europa... En los años 80, en la arquitectura española había un prejuicio claramente instalado con respecto a los Estados Unidos, que era un prejuicio político, es decir la arquitectura, la práctica en arquitectura estaba muy engullida de política anti totalitaria, y eso impidió que muchos arquitectos no pudieran mirar sin mala conciencia lo que se hacía en Estados Unidos. También hay que tener en cuenta, que se desconocía todo lo que se hacía en latino América. Entonces la diferencia en este caso, es que algunas personas tuvimos acceso a eso de una manera natural, y no nos tuvimos que plantear esa dicotomía entre interesarse o no por la arquitectura del gran capital. Cuando nosotros empezamos a estudiar la arquitectura desde los puntos de vista damos de la técnica como cultura, pues en realidad descubrimos que el eje entre la Centro Europa e Inglaterra moderna es EEUU, a donde emigran los arquitectos europeos desde los años 50. Así que alguien tenía que ser pionero en mirar esa producción, y yo creo que hemos abierto esa puerta.

MP: En la introducción del libro Arquitectura y Técnica en la Ciudad contemporánea, traducido al inglés, Joan Oackman se refiere a vosotros continuadores de la experiencia arquitectónica americana, como hicieran Giedeon y Banham, que así ha construido, como cantes de ida y vuelta, un conocimiento e influencia importante en la arquitectura europea, ¿Tú te reconoces ahí en esa línea, en esa lógica?

JH: Claro, de hecho Frampton, siempre me dice 'tú eres el europeo que viene a EEUU y se interesa por lo que ocurre en EEUU', y él dice 'yo no fui tan hábil y me vine a EEUU y seguí pendiente de lo que pasa en Europa', sus historias de la arquitectura o sus textos de arquitectura siguen siendo evidentemente europeos. Él podría haber sido el mejor historiador de la escuela de Chicago, el mejor crítico sobre lo que estaba ocurriendo en California en los años 80, donde se fraguan tantas cosas, y sin embargo sigue escribiendo sobre sus mitos europeos. Por mi formación anterior, yo había viajado varias veces antes de terminar la carrera, tenía una inquietud muy abierta hacia EEUU, entre mis profesores de la ETSAM eran mayoría los que nunca habían ido a NY, pero insisto es una cuestión de mirar sin prejuicio.

MP: En el epílogo de Detalles Constructivos y otros Fetiches Perversos, citas a Jameson para argumentar la obsolescencia del modelo de profundidad, que trabaja al margen de esas dualidades que son

tan europeas y que tu citas, sin duda y como también señalabais en Áreas de Impunidad, estaban muy presentes en la última década del siglo XX, ¿crees que existe una situación diferencial entre los discursos de las Universidades Americanas y la Europeas?

JH: Creo que incluso hoy en día algunos equipos que están construyendo una identidad de la arquitectura europea como por ejemplo Office, en realidad no han encontrado el filón de su método de trabajo y de su forma de expresión hasta que no ha pasado por las universidades americanas. Pero no solo ellos, el mismo Koolhaas tiene que pasar por NY, Bernard Tchumi, es decir, hay mucha gente... No me refiero solo a la gente que ha ido a hacer un máster, me refiero especialmente a la gente que ha tenido un contacto con la academia, con la posición intelectual respecto a la arquitectura.

Yo creo que Europa ha desatendido las cuestiones teóricas, un poco con el orgullo este de que aquí todavía el arquitecto significaba construir, en Estados Unidos pasa una larga temporada en la que la práctica de la arquitectura independiente es prácticamente imposible, por muchas razones, y entonces aparecen las universidades como el lugar donde se genera un pensamiento potente y posible que resitúa la arquitectura.

EEUU genera un mundo teórico que es visto también desde Europa con mucho escepticismo, nosotros mismo hablábamos de una cierta escisión entre la teoría y la práctica, porque hacían una arquitectura bastante banal, que venía de una universidades increíblemente preocupadas por conceptos muy avanzados.

MP: Algunos afirman que en realidad este pensamiento se genera una vez que se traducen los textos franceses y alemanes de filósofos como Foucault, Lyotard, Derrida, .. al inglés, es ahí que surge la reflexión crítica.

JH: Pero creo que es la lectura, la traducción y disposición de esas reflexiones, el acto creativo o novedoso de EEUU, no es la invención de los conceptos, pero sí es la lectura y la recodificación de ellos. En ese sentido hay que darle valor a esta cuestión, que traducir es elegir, es comisariar una actividad intelectual. Si alguien como Joan Ockman, que comisaría y que coge a Rossi en el mismo libro que a Cedric Price, y entonces resulta que la mirada desprejuiciada que EEUU tiene con respecto Europa, revela muchas cosas y aporta grandes beneficios.

MP: Me gustaría saber cuál es la relación tuya con Price? No viene de Estados Unidos, es así? Sino de cuando estás en la AA en el 94-95 y es allí donde se conservan todos sus archivos antes de que el CCA los comprara, como los vuestros... ¿Qué te interesa de Price, más allá de la técnica como forma de pensamiento de trabajo y de uso, que tú has comentado en numerosos textos. Hay además más referencias que no remiten a EEUU necesariamente, tu conocimiento sobre el metabolismo japonés, Kakuro Kurosawa, sobre la arquitectura latinoamericana...

JH: Se trata de un puzzle que en cuatro o cinco piezas, que han sido consideradas incompatibles históricamente. Si eras europeo, no podías interesarte por lo que pasaba en EEUU. Si te interesaba Cedric Price no podía interesarte lo que ocurría en otros lados, Cedric Price

es un arquitecto extraordinariamente europeo. De hecho el interés en la Norteamérica suscitada por Cedric Price es muy reciente, es realmente al borde de su muerte. Pero mi interés por Cedric Price tampoco tiene mucho que ver con el proyecto, tiene más que ver con la forma en que él vislumbra que hay que transformar la figura del arquitecto, que en realidad es a lo que he dedicado toda mi vida, es decir, mi gran tema de trabajo es la redefinición de las practicas llámales profesionales, o arquitectónicas, no necesariamente asociadas al mundo del diseño, sino un poco a la forma de estar en el mundo, a la forma de crear o encontrar los vericuetos en los cuales tú quieres ser oído y quieres participar. También creo que la figura de Cedric Price, que es una figura muy personal, que eso no tiene nada que ver con Ábalos & Herreros.

Por eso comparo por ejemplo, cosa que también es parte de mi deporte favorito, figuras aparentemente incompatibles como Price y Hedjuk. Para mí tienen mucho que ver, y creo que las creaciones que ambos tienen no arquitectónicas como de personaje. Hedjuk como ese ciudadano que no quiere participar, ese ciudadano que no quiere ser cómplice, de ciertas contradicciones o agresiones y Price como el ciudadano que solo le interesa hacer algo en la medida que pueda aprovechar para eliminar algún vestigio pernicioso, como para él puede ser su propio trabajo.

En mi figura, en la construcción de mi intelectualidad, creo que lo significativo es esta convivencia, o este encaje de ese puzzle no necesariamente en yuxtaposición, ni búsqueda de concatenaciones. Nunca me han interesado las concatenaciones armónicas, ni las historias bien organizadas, pero yo tengo estas piezas más o menos bien colocadas, y se tocan y ni coinciden, y ahí están los americanos y los latinos, y ahí está mi interés por latino América, que me resulta muy simétrico al que tengo por Japón.

Porque son dos interpretaciones, dos lugares con tecnologías completamente distintas de las modernas de la arquitectura moderna, es decir los sueños modernos se han realizado, digamos, en su esencia más pura, en Japón por los metabolistas y en latino América por los hormigoneros. Es decir que todo lo que realmente soñaron los arquitectos europeos se ha construido es en latino América y en Japón.

MP: Pero todas esas responden a ese recurso moderno de conseguir organizar la vida, la cultura y la forma, y a toda la humanidad. Con ese proyecto trascendente que cíclicamente después, la arquitectura se arrepiente de él y vuelve a lanzar otra vez. Mi pregunta tiene que ver con si tú reconoces que ese ciclo de recuperación del arquitecto demiurgo, que todo lo organiza y consigue a través de sus espacios y sus materias volver a organizar su mundo, existe todavía o se ha extinguido

JH: En algunos lugares de Europa está en extinción, y en otros no. En otros el peso de esa forma de hacer y de pensar sigue siendo muy grande, y hay muchos arquitectos que piensan y trabajan así. Además también hay muchas escuelas de arquitectura que convencen a sus alumnos que ese es el modelo de arquitectos.

MP: Pero mi pregunta no tiene que ver con esto, tiene que ver con la alianza con el poder político y con los poderes económicos, no sé si

uno podría llegar a entender que también el ciclo francés de apoyo del estado, hablando de vivienda. En ese sentido, tú lo reconoces como agotado.

JH: Me gustaría que estuviese agotado, pero no está agotado, es sumamente pretencioso...

MP: ¿Porque es pretencioso?, ¿no se podría llegar a pensar, que tiene sentido que haya como esa colaboración de poderes políticos económicos y de productores culturales?

JH: Es que hay dos cosas, la arquitectura tiene la responsabilidad como cualquier otra práctica creativa, si quieres, de ser cronista y crítica con su tiempo. En ese sentido yo creo que la manera o la proporción de aceptación, de pertenencia a un sistema de poderes tiene que ser la justa, como hace el arte: el arte depende de los museos, depende de las publicaciones, depende de las ferias. Pero su grado de implicación con eso es la justa, para poder utilizar esos mecanismos como grandes sistemas de comunicación o para llegar a la gente, o sencillamente para trabajar, para operar. En ese sentido yo creo que la arquitectura en Europa ha avanzado más de lo que le tocaba, y ha entrado demasiado en las esferas del poder, y por lo tanto se ha convertido en muchos casos en algo diferente de lo que a la arquitectura le gustaría ser.

MP: ¿No ocurre eso precisamente en el 90?

JH: Eso es Europa con París, especialmente Francia inicia toda su 'grande', y España con sus grandes equipamientos y sus grandes concursos, con todos sus bloques que repiten un patrón muy sistemático.

MP: De construcción de ciudad.

JH: Bueno no creo que España haya hecho grandes avances en la idea de los modelos de ciudad, o sea, me parece que ha hecho edificio por edificio, pero lo otro se ha abandonado, excepto algún caso como el de Barcelona o como Bilbao, no el del Guggenheim sino el de la recuperación de la ciudad, no son muchos los casos la verdad.

MP: Bueno en ese sentido, volviendo a la traducción que la práctica de la arquitectura hace finalmente, y vuelvo a, en el espacio, y en la materia y en los proyectos. O sea, finalmente cuando esta manera de estar en el mundo se traduce en una manera de proyectar y en la generación de un proyecto, podríamos hablar de práctica. Te pregunto a ti, cuáles serían las pautas que para ti tenía la práctica antes, y en estas condiciones se han cambiado. ¿Cuáles serían esas pautas que se sostienen, se mantienen, y cuáles no?

JH: Las practicas se refieren a las metodologías, o sea, que lo que se abandona es un modelo de control total del arquitecto sobre lo que hace, y se sustituye por una pérdida de control, que ha sido muy lamentada por la profesión y que todavía hoy es muy lamentada de una manera un tanto inconsciente sobre cómo funciona el mundo.

Esta mitificación del control total, la mitificación de la presencia del arquitecto en la obra, la mitificación de los detalles constructivos, todas estas cuestiones, me parece que entran en crisis en los 90, precisamente al observar en qué consiste el paroxismo de toda esta idea, digamos, grandilocuente.

Pero sin embargo, a pesar de toda esa crisis, se produce una escisión generacional en la cual hay un sector todavía muy amplio de la profesión, entre otras cosas porque es el que tiene trabajo, y el que tiene acceso a ese poder, que sigue trabajando de esa forma, y que todavía hoy sigue trabajando de esa forma. Otra cosa es que vaya desapareciendo algunos por arriba y la franja se vaya estrechando.

Claramente hay otro sector, insisto que es generacional, que entiende que su práctica tiene que ser diferente, que su práctica tiene que ser colaborativa, que su práctica no puede aspirar a ciertas cosas, y que tendrá que buscar otros tipos de vericuetos, que tendrá que llamar proyectos a cosas que no son necesariamente construir edificios, y tendrá que buscar otras maneras. Ahora ese sector va creciendo, porque la otra franja se va reduciendo. En mi caso yo creo que me habría tocado quedarme en la franja de arriba, por edad, por generación, por momento o por lo que fuera.

MP: No lo comparto, desde el punto de vista que...

JH: Bueno todos los de mi edad están en la franja de arriba.

MP: Pero el punto de inflexión...

JH: Pero no nos tocaba, en los 90, yo tenía 40 años, no tenía 20 ni 30, casi todos los arquitectos de nuestra generación se quedaron en la parte de arriba, y yo creo que mi permanencia en la parte de abajo se debe a una actitud comprometida y voluntaria.

Por prácticas me refiero a qué tipo de estudio profesional tienes, como luchas por lo que haces, que no haces, y de qué manera utilizas tu trabajo para incentivar una cierta posición, para la construcción de una conciencia crítica, cosa que también tiene su precio.

MP: Es esa redefinición de la práctica una reacción a la presencia de modelos como Venturi o Rossi en los ochenta? La precepción de la ciudad, de la percepción de la periferia, de la percepción de ese Madrid en el que vosotros trabajáis, se presenta de repente como una práctica posible, como una práctica 'emergente'.

JH: Yo creo que era consciente, por un lado, no era una lectura religiosa, creo que siempre he mantenido como el interés en la distancia con respecto de estos grandes textos y siempre los he entendido como material codificado con el que operar desde el primer día. Posiblemente una cierta tendencia hacia una arquitectura que podría ser como menos histórica, menos sólida, menos contundente podría dar a entender que estaba alejado de Venturi, pero en realidad no era así, porque yo creo que también Venturi tiene sus atenciones a otras cuestiones como el vernáculo y cosas así que para mí han sido siempre interesantes y fuentes de trabajo.

En ese sentido lo que yo creo es que los finales de los 80 y principios de los 90 todavía se hacía en España una lectura de Rossi y de Venturi movida por la fe, y en cierto modo para mí Rossi y Venturi, quizás precisamente porque conocía lo que ocurría en la arquitectura americana, y entendía la ironía del libro de Venturi, y entendía la forma en la que él se posicionaba con respecto de esta utilización, o transformación o popularización o banalización de la arquitectura que en Europa era leído con bastante seriedad, pues me permitió una interpretación más libre.

Si la cabeza que escribe Complejidad Y Contradicción, es la que escribe Aprendiendo De Las Vegas, y es la que organiza la exposición de Levittown, en Estados Unidos no se formulan evidentemente como un catecismo. Alguien como Venturi, que también es de origen Europeo, mezcla la historia con aquello en lo que la arquitectura nunca se fijaba y que hace la propuesta de introducir la contradicción como un acto voluntario.

MP: ¿Es consciente por vuestra una práctica similar, no en cuatro al resultado, sino en cuanto a trabajar con las contradicciones y asumir riesgos?

JH: Claramente consciente, la periferia europea también era como Las Vegas, en el sentido de que hay una apropiación, fuera de la disciplina de la arquitectura, de un territorio que fue leído como un área de oportunidad, que fue muy importante para la arquitectura precisamente porque no estaba codificado como arquitectura. Luego hay que reconocer que fracasamos, que la periferia no ha terminado nunca de ser aquello desde donde redimir la arquitectura.

MP: Tú sigues diciendo que sí, que sigue siendo el lugar donde trabajar...

JH: Creo que sigue siendo el lugar, no que sigue siendo sino que vuelve a ser, o sea, creo que durante un tiempo no lo ha sido porque la periferia en España tuvo ese momento un poco contradictorio donde era como el refugio burgués, en vez de obrero. En cierto modo también había una periferia que era un modelo de prestigio social, irte a vivir a la periferia, el adosado en la rotonda, entonces claro esa periferia que la crisis, no la económica, la crisis de modelos, ha puesto en crisis total, entonces resulta que la gente descubre el centro.

Es cuando yo digo, porque he estado durante veinte años diciendo, que la ciudad no la podíamos deshabitar, pero ahora digo que quizás deberíamos volver la mirada sobre un poco esa periferia que estamos dejando atrás como una tierra quemada abandonada a una construcción de islas inconexas.

MP: Además de los textos de referencia durante formación, ¿qué otros textos consideras influyentes ya en los noventa?

JH: Lo que ocurre en los 90, o el despegue que se produce en los 90 es precisamente hacia la filosofía, es decir, los textos de arquitectura, como tales textos capaces de generar una transformación muy grande, desaparecen o se reduce mucho su presencia y aparece digamos esta nueva utilización de los textos más puramente de la intelectualización de la sociedad, de la política y de la economía, son mas importante.

En los 90 los arquitectos durante un largo rato, bastante interesante pasaron a leer, pues yo creo que no se había leído tanto a Deleuze o a Rorty, como se leyó en los 90 y esos eran un poco los libros de teoría, que además se leían como libros de arquitectura. Se leían claramente como libros con ideas de arquitectura más o menos sumergibles entre sus páginas, que creo que eso es un cambio.

MP: Has hablado de W. G. Sebald en alguna ocasión también como un personaje de interés, la explicación que él aporta sobre el cuadro "Lección de Anatomía" de Rembrandt, en el libro Los Anillos de

Saturno, habla de traducción y verdad: los burgueses adinerados que habían pagado por aparecer en el cuadro no miran al cadáver autopsiado, sino al dibujo o tratado que lo representa y que reconstruye "la verdad", la naturaleza —el cuerpo— es sustituida por la imagen de la naturaleza.

JH: A mí me interesa mucho Sebald, porque escribía en inglés, que no era su lengua

MP: Era alemán

JH: Él experimenta con uno mismo, y la forma en que convierte el material de trabajo o una vida inventada, un pasado inventado para él. Me parece extraordinario y es en cierto modo la arquitectura también desde los 90 quizás con la aparición del concepto de re-descripción por Rorty cuando él explica que una misma cosa re-escrita con diferentes léxicos puede revelar partes ocultas. No es el de Sebald, el único experimento de escribir en una lengua que no es la tuya para descubrir, para trabajar con ciertas limitaciones, pero creo que ahí hay algo que cambia mucho nuestra forma de trabajar, quizás la no necesidad de tener un estilo o la posibilidad de cambiar, o la de ser traductor de situaciones o de intérprete.

Estoy muy interesado en esta cuestión de leer interpretar, la forma en que recorremos un solar de un concurso ya es una traducción, "describir" es en realidad la primera acción proyectual.

MP: Eso está en relación con la forma en cómo se proyecta y cómo se enseña a proyectar. ¿Cuál es tu opinión de los cambios en sistema universitario en Europa? La re-estructuración según Bolonia, la estructura de Máster, la presunta autonomía del estudiante, la mayor movilidad, la mejor equiparación de títulos, que por ejemplo el crítico de arquitectura 'Philip Ursprung' ilustra a través de un paseo por la Escuela de Arquitectura de Nantes en un reciente artículo en e-flux (2015). En la Escuela de Lacaton Vassal se identifica la paradoja, también existente con este nuevo modelo universitario, los estudiantes ganan autonomía pero también se les individualiza, se debilita el sentimiento de masa y los hace más vulnerables.

JH: Bueno yo creo que el problema es para mí muy simple, es decir, cuando nosotros hablamos de las universidades americanas hablamos de un tipo de universidad que son muy pocas, que tienen muy pocos alumnos, que son muy elitistas y que son privadas, cuando hablamos de la universidad americana no nos referimos en absoluto a las otras universidades, de hecho la gente ni siquiera saben que existen.

Cuando Bolonia o cualquier sistema europeo quiere emular la inculcación de la habilidades narrativas, de la conceptualización del trabajo en equipo y al mismo tiempo individual del eje anglosajón, lo hace sin darse cuenta de que sus universidades son enormes, publicas, con muy poco medios y que por lo tanto el sistema padece en esas escuelas una elefantiasis incontrolable. No creo que el sistema de Bolonia sea malo, pero difícilmente adaptable a las Escuelas de Arquitectura que conocemos, que tiene 5000 personas, un bar que sirve 1200 comidas al día, ese es el problema, que nuestras escuelas del sur de Europa no pueden responder.

MP: Sin embargo, el cambio de sistema puede ser también un argumento espacial, en el caso de Lacaton & Vassal lo ha sido en Francia, ha sido como parte del argumento espacial de ocupación.

JH: Prefiero pensar que a lo mejor el caso de la escuela de Nantes se repetirá, no como prototipo a repetir sino como una búsqueda de qué forma de formar y enseñar corresponde a esos tiempos que vienen. Aparecerán otros edificios, espero, en la ETSAM seguimos dando clase de proyectos en aulas que son de teóricas, en mesas, en pupitres. La era digital, la imagen proyectada con en beamers, los portátiles reducen el espacio, como arquitectos, automáticamente perdemos espacio, perdemos poder, perdemos lo que sea, la capacidad de hacer una asociación entre lo que enseñamos y donde lo hacemos, pero lo cierto es que esa incompatibilidad espacial y metodológica se produce. Aparecerán más escuelas y también llegaran unos profesores que hoy son jóvenes a una edad de madurez en la cual podrán establecer una sintonía, habrán sido nativos, como se dice ahora, en la era digital sistema y no habrán sido invitados de repente.

Todavía los modelos de edificios en los que se enseñan arquitectura y los modelos pedagógicos y los mensajes son muy complejos, es decir, las pedagogías avanzadas de arquitectura, se alejan, o llevan tiempo alejándose del modelo en el que un arquitecto por el hecho de ser un buen profesional es un docente pertinente, porque puede enseñar a los alumnos lo que él hace, o lo que él ha aprendido. Eso realmente creo que vale para la cocina o para la gastronomía pero no para la arquitectura porque no es esa transmisión lineal de los pocos más brillantes a una masa de estudiante lo que francamente interesa.

Lo que a los estudiantes les hace bien, es encontrarse alguien delante de ellos que está, que duda y que pierde esa posición central de un profesor subido a una tarima, con una mesa delante por si acaso la tarima no es suficiente, No quiero caer en la trampa de que, por ser crítico de Bolonia, se venga a decir como se suele hacer, que antes había 14 horas de proyectos, entonces el profesor venía y yo tuve de profesor a no sé quién que era un arquitecto como la copa de un pino, que probablemente era un docente muy deficiente.

MP: Tiene que ver con el uso de una población relativamente vulnerable o relativamente manejable, para justificar determinadas arquitecturas. Esa es la otra función, que tiene que ver con otras prácticas abiertas que rápidamente se ensayan en esa lógica, pero que ahí habría un campo de experimentación, que hay que hacer un balance digamos, no esta tan bien, no esta tan mal pero habría que visualizarlo...

JH: Claro, porque falta en el profesorado maduro una capacidad para detectar en qué momento sus propios alumnos están tomando de ellos cosas que no deberían. Esa es la esencia de la educación, es decir, en la ETSAM en el fin de carrera vamos a hacer un video, de 2 min, esos videos son en algunos casos esfuerzos gráficos, son cinematográficos. Yo creo que como los alumnos no tienen referencias de videos realizados por sus profesores, por sus mayores pues son muy imaginativos con sus videos, hacen los videos que les corresponde, porque están mirando a los videos contemporáneos, que ruedan por internet personas como ellos que se dedican a otras cosas. Pero cuando ponen la música a esos videos alucinas, porque

ponen desde canciones de Louis Armstrong hasta cuartetos de no sé qué... nada de lo que oyen. Es decir, ¿en qué momento un estudiante siente que después de venir del primavera sound o de irse todos los sábados a las mañanas electrónicas de la casa encendida, el día que hace un video tiene que poner una música de jazz como un estándar de estos? ¿en quién está pensando? Está pensando en sus profesores, y sus profesores le tiene que decir, oye esta es mi música pero no es la tuya, volvemos a las traducciones, interpretaciones y descripciones de cada época: Cuando miro a Alvar Aalto lo miro de una forma, pues de esa forma tienes que mirar a otros, otros que a mí no me interesan y que posiblemente ya no me van a interesar.

La enseñanza quiere fomentar esa especie de compromiso de los estudiantes con su tiempo, emulando la forma de compromiso que tiene sus profesores con su tiempo, pero no esa especie de comunicación vertical 'umbilical' que se ha producido durante décadas en la cual el compromiso era el mismo, quizá trasladable, entonces claro, veías fines de carrera de estudiantes ilusionadísimos entendiendo que el modelo era cualquier arquitecto radical de los años 60.

MP: Instar la arquitectura que busca el compromiso con su tiempo.

JH: Eso es.

MP: Muchas gracias.

A. 3. BIBLIOGRAFÍA

A. 3. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., 1987, *Architectur aus Graz / Architecture de Graz*. Editado por Ausstellungskatalog. Aufgange der Cambre / Rampes de la Cambre - I.S.A.E., Brüssel / Bruxelles; Centre d'information de l'architecture, de l'urbanisme et du design C.I.A.U.D. Bruxelles.

AA.VV., 1989, *Peripherie - direct encounter*. Editado por Ausstellungskatalog. Graz: Haus der Architektur.

AA.VV., 1990, *Architektur als Haltung*. Graz: Haus der Architektur.

AA.VV., 1991, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº288*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.

AA.VV., 1993, *Ortner & Ortner*. Editado por Ausstellungskatalog. Basel - Berlin - Boston: Birkhäuser.

AA.VV., 1993, *Architektur als Engagement: Architektur aus der Steiermark 1986-1992 / Architecture as Commitment: Styrian Architecture 1986-1992*. Editado por Ausstellungskatalog. Graz: Haus der Architektur.

AA.VV., 1993, *Umbau 14*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Architektur.

AA.VV., 1994, *Experiment Stadt*. Graz: HDA-Dokumente zur Achitektur, Hrsg. Hellmayr, N.

AA.VV., 1994, *Zuhause in der Stadt*. European 3. European Suisse.

AA.VV., 1994, *Standpunkte '94*. Graz: Forum Stadtpark; Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.

AA.VV., 1995, *Riegler-Riewe Graz Nicht determinierte Architektur*. Berlin: Aedes West.

AA.VV., 1997, *Estándar. A+T nº 10*, *Revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*. Barcelona: A+T Ediciones.

AA.VV., 1997, *Low Tech. Baja tecnología. A+T no 9*. *Revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*. Barcelona: A+T Ediciones.

AA.VV., 1997, *Graz - Stadtarchitektur - Architekturstadt*. Graz, Wien: Amt für Stadtentwicklung und Stadterhaltung; WERBA Werbe- und Verlags-Ges.m.b.H.

AA.VV., 1997, *Architektur Beispiele Eternit*. Dietmar Steiner u.a.; Wien: Löcker Verlag.

AA.VV., 1998, *Stadtarchitektur, architekturstadt. Architektur und Stadtentwicklung 1986-1997*. Wien: WERBA Werbe- und Verlags Ges.m.b.H.

AA.VV., 1999, *Architecture In Austria: A survey of the 20th century*. Editado por Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Galería de Exposiciones del Ministerio de Fomento, Madrid; Birkhäuser, Basel - Berlin - Boston.

AA.VV., 2000, *Lacaton & Vassal*. 2G. *Revista Internacional De Arquitectura*, Gustavo Gili.

AA.VV., 2000, *Österreichische Architekten im Gespräch mit Gerfried Sperl*. Salzburg: Pustet Verlag.

AA.VV., 2001, *Sturm der Ruhe: what is architecture?* Catálogo de Exposición. Wien-Salzburg: Architekturzentrum Wien, Pustet Verlag.

AA.VV., 2001, *Arquitecturas Silenciosas nº1-nº5* Editado por F. COAM. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.

AA.VV., 2002, *Ábalos&Herreros*. 2G. *Revista Internacional De Arquitectura*, Gustavo Gili.

AA.VV., 2004, *Exposition des cinq projets d'architectes selectionnes pour le concours - Concours pour la nouvelle Ecole D'architecture de Nantes. Ile de Nantes*.

AA.VV., 2004, *GAM.01. Tourism and Landscape*. Editado por Technical University Graz. Wien. New York: Springer Publishing.

AA.VV., 2004, *Riegler Riewe*. 2G. *Revista Internacional de Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

AA.VV., 2004, *Hermann Czech | Günter Domenig + Elfried Huth | Günther Feuerstein | Franco Fonatti | Heinz Frank | Konrad Frey | Klaus Gartner | Heidulf Gengroß | Johann Georg Gesteu | GUM*. Wien: Architektur Zentrum Wien.

AA.VV., 2005, *Ottokar Uhl*. Wien/ Salzburg: Architekturzentrum Wien; Verlag Anton Pustet.

AA.VV., 2005, *GAM.02. Design Science in Architecture*. Editado por Technical University Graz. Vienna / New York: Springer Publishing.

AA.VV., 2006, *05/06 Jahrbuch. Architektur*. Graz: Haus der Architektur.

AA.VV., 2006, *Guía de arquitectura de Madrid, 1975-2007*. Madrid: Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo, Área de Gobierno, Vivienda e infraestructuras del Ayuntamiento de Madrid.

AA.VV., 2007, *GAM.04. Emerging Realities*. Editado por Technical University Graz. Wien - New York: Springer Publishing.

AA.VV., 2009, *Desacuerdos.5: sobre arte, política y esfera pública en el Estado Español*. San Sebastián: Arteleku.

AA.VV., 2009, *Le livre de l'Ecole Nationale Supérieure D'architecture de Nantes*. Gollion: Infolio.

AA.VV., 2010, *Nouveau(x). Ecole Nationale Supérieure d'architecture de Nantes*. Nantes: Dialecta.

AA.VV., 2010, *Heidulf Gengross. Post-suprematistische Datenblätter*. Wien: Österreichische F&L Kiesler Foundation.

AA.VV., 2010, *SPAR Marktplätze / Marketplaces SPAR Österreichische Warenhandels-AG*. Wirtschaftsnaechrichten Zeitschriftenverlags G.m.b.H.

AA.VV., 2010, *Arbeitsgruppe 2*. Wien-Salzburg: Müly Salzmann.

AA.VV., 2013, *30 ans d'architecture contemporaine en pays de la Loire. De 1982 à nos jours*. Angers: URCAUE Maison de l'Architecture, des Terroires & du Paysage.

AA.VV., 2014, *criticall. I International Conference on Architectural Design & Criticism*. criticall PRESS.

AA.VV., 2015, *Lieux Communs. Les cahiers du laua. Les mondes de l'architecture*. Nantes: Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes.

AA.VV., 2015, *Lacaton & Vassal: horizonte postmediático 1993-2015*. *El Croquis nº177-178*. Barcelona: El Croquis editorial.

AA.VV., 2016, *Industrial heritage: reinventing Europe from Portugal to Poland*. Madrid: Arquitectura viva.

AA.VV., 2015, *Linzer Vorlesungen. Friedrich Achleitners Blick auf Österreichs Architektur nach 1945*. Kunstuniversität Linz - Basel: Birkhäuser Verlag GmbH.

AA.VV., 2016, *Franz Kiener. Eine Ordnung als Anfang*. Wien,Zürich: Zentralvereinigung der Architekten Österreichs, Park Books.

Ábalos, I., 1993, *Iñaki Ábalos & Juan Herreros: seis proyectos (1987-1990)*. Madrid: COAM, Comisión de Cultura.

Ábalos, I., 1994, *Recent works and projects by Ábalos & Herreros*, *Catálogos de Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ábalos, I., 1996, "La piel frágil", en *Revista de edificación*, nº22, pp. 14-24.

Ábalos, I., 1997, "Alejandro de la Sota : the architecture of imperfection", en. London: Architectural Association, pp. 4-7-61.

Ábalos, I., 2000, *La buena vida : visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ábalos, I., 2002, "Warhol en la factory", en *Via arquitectura*, nº11, p. 8.

Ábalos, I., 2003, "Central Park", en *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº334, pp. 76-85.

Ábalos, I., 2004, "Le Corbusier pintoresco: el pintoresquismo en la modernidad", en *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, pp. 23-31.

Ábalos, I., 2004, "El pintoresquismo en la modernidad", en *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº337, pp. 50-59.

Ábalos, I., 2005, *Atlas pintoresco Vol. 1: el observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ábalos, I., 2006, "Hay un momento...", en *Basa*, nº29, pp. 36-39.

Ábalos, I., 2007, "Estética y Sostenibilidad : alternativas", en *Neutra: revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental*, nº15, pp. 26-29.

Ábalos, I., 2008, *Atlas pintoresco Vol. 2: los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ábalos, I., 2009, *Naturaleza y artificio : el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ábalos, I., 2010, "La belleza termodinámica", en 2G. *Revista internacional de arquitectura*, nº56 (Ábalos & Sentkiewicz), p. 125.

Ábalos, I., 2011, "Algunas palabras clave", en Arenas, D. L. y Fogué, U. (eds.) *Planos de (Inter)sección: materiales para un diálogo entre filosofía y arquitectura*. Madrid: Lampreave, pp. 12-17.

Ábalos, I., 2011, "Una cartografía imaginaria", en 2G. *Revista internacional de arquitectura*, nº60 (Lacaton & Vassal. Obra reciente), p. 4.

Ábalos, I., 2012, "Capitalismo y energía: De la No-Stop City a los monstruos termodinámicos", en *Arquitectura Viva*, nº146, pp. 15-17.

Ábalos, I., 2014, "Termodinámica verso architettura: Thermodynamics applied to architecture", en *Domus*, nº984, p. 32.

Ábalos, I., 2014, "La teoría: Theory", en *AV: Monografías*, nº169, p. 25.

Ábalos, I., 2015, "Organization or Design?", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº46, pp. 122-123.

Ábalos, I., 2015, "On design techniques", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº45, pp. 6-15.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1987, *Le Corbusier: rascacielos*. Madrid : Ayuntamiento de Madrid, Área de Urbanismo e Infraestructuras.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1992, "Híbridos", en *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº290, pp. 54-80.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1992, "Entrevista a John Portman", en *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº290, pp. 101-107.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1993, *Ábalos & Herreros*. Barcelona : GG, D.L. 1993.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1995, *Técnica y Arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Madrid: Editorial Nerea.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1995, "Toyo Ito: el tiempo ligero", en *El Croquis*, no71, pp. 32-48.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1995, "El comercio contemporáneo: Movilidad tipológica, técnica y urbana", en *Cartas urbanas*, (4), pp. 164-183.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1996, "Casa Gordillo, Villanueva de la Cañada (Madrid)", en *AV: Monografías*, (60), pp. 64-67.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1997, "Algunas preocupaciones sobre la tecnología", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, no9, pp. 116-125.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1997, *Áreas de impunidad*. Barcelona: Actar.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1998, "Bodegones fin de siglo", en *El Croquis*, nº90, pp. 4-23.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1999, *Natural Artificial*. Madrid: EXIT Editores Liga Multimedia Internacional.

Ábalos, I. y Herreros, J., 1999, "Planta de tratamiento de residuos urbanos en Valdemingómez", en *Via arquitectura*. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, pp. 104-109.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2000, *Reciclando Madrid*. Barcelona: Actar.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2000, "Textos Reciclados: Planta de Reciclaje de Residuos", en *Pasajes de arquitectura y crítica* nº22. Madrid: América Ibérica.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2000, "Planta de tratamiento de residuos, Madrid.", en *AV: Monografías*. Arquitectura Viva SL, nº81, p. 106.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2001, "Viaje a través del pintoresquismo: cuaderno de notas", en *El Croquis*. El Croquis editorial, nº106-107, pp. 264-267.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2001, "Casa Mora", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, p. 167.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2001, "4 proyectos", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, pp. 164-165.

Ábalos, I., Herreros, J. y Jaramillo, A., 2001, "Premio Manuel de la Dehesa AE2001. Accésit. Planta de reciclaje de residuos urbanos, Madrid.", en *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, nº160, p. 52.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2003, "Ligero, muy ligero", en *El Croquis*. El Croquis editorial, nº118, pp. 196-199.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2003, "Planta de biometanización y compostaje en Pinto, Madrid" y "Aula medioambiental y oficinas en Arico, Tenerife", en *DAU: Debats d'arquitectura i urbanisme : revista de la Demarcació de Lleida del COAC*, nº19, pp. 14-17y pp. 18-21.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2003, "Planta de Biometanización y Compostaje, Pinto, Madrid.", en *Neutra: revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental*, nº9, p. 170.

Ábalos, I., Herreros, J. y Jaramillo, A., 2003, "Sala municipal y Plaza de Colmenarejo. Madrid", en *Via arquitectura*, nº12, pp. 45-48.

Ábalos, I., Herreros, J. y Ockman, J., 2003, *Tower and office : from modernist theory to contemporary practice*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ábalos, I. y Herreros, J., 2005, *Ábalos & Herreros : Grand Tour*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno y Fundación ICO..

Ábalos, I. y Herreros, J., 2007, "Levedad en bloque: Casa en Las Rozas, Madrid (España)", en *Arquitectura Viva*, nº112, pp. 52-55.

Ábalos, I., Herreros, J. y (ed), 2007, "Arquitectura de Madrid", en *Periferia*. Fundacion COAM, III.

Ábalos, I., Hemeros, J. y Sentkiewicz, R., 2008, "Cuatro torres de locales, oficinas y 118 viviendas de protección oficial junto al humedal de Salburria", en *On diseño*, nº296, pp. 172-181.

Ábalos, I. et al., 2009, *Alejandro de la Sota, Arquia*. Temas. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Ábalos, I. et al., 2015, "Conversation: originality and intuition", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº45, p. 143.

Ábalos, I. y Sentkiewicz, R., 2009, "Las leyes de la organización", "Vivir en altura, vivir otra vida", en *Arquine: revista internacional de arquitectura*, nº51, p. 53.p. 56.

Ábalos, I. y Sentkiewicz, R., 2009, "Seis emplazamientos: Revolución de la altura de París Porte de la Chapelle: Blancas Bandejas Abiertas", en *Future architectures: periódico de concursos de arquitectura*, nº16, pp. 46-47.

Ábalos, I. y Sentkiewicz, R., 2010, "Taller Albert Oehlen", en *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, no360, pp. 45-51.

Ábalos, I. y Sentkiewicz, R., 2012, "Ábalos + Sentkiewicz", en *ARQ*, (81), pp. 44-47.

Ábalos, I. y Sentkiewicz, R., 2013, "Edificio topográfico: estación intermodal, parque urbano y cinco torres residenciales en Logroño", "Disolución atmosférica: Fundació Antoni Tàpies", en *Summa+*, nº131, pp. 66-75, pp. 80-83.

Ábalos, I. y Sentkiewicz, R., 2014, "Centro de ocio, Azuqueca de Henares, Guadalajara, España: Ábalos + Sentkiewicz Arquitectos, 2011", en *ARQ*, (86), pp. 70-73.

Ábalos, I. y Sentkiewicz, R., 2015, "Ligera voluptuosidad: Lolita edificio de oficinas", en *Summa+*, nº144, pp. 52-59.

Ábalos, I. y Sentkiewicz, R., 2015, "Dualisms and a conversation with Enrique Walker", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, no45, pp. 62-75.

Ábalos, I. et al., 2013, "Máxima compacidad: atelier Albert Oehlen", en *Summa+*, nº131, pp. 74-77.

Ábalos, I., Sentkiewicz, R. y Walker, E., 2010, "15 Notas + 5 anotaciones", en 2G. *Revista internacional de arquitectura*, nº56 (Ábalos & Sentkiewicz), p. 125.

Ábalos, I., 2009, "¿Qué es lo pintoresco?: Uvedale Price desde el siglo XXI", en *Summa+*, nº105, pp. 38-47.

Ábalos, I., 2012, "Los museos en el siglo XXI", en *ARQ*, nº81, pp. 13-16.

Achleitner, F., 1980, *Auforderung zum Vertrauen*. Salzburg - Wien: Residenz Verlag.

Achleitner, F., 1997, *Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?* Basel - Berlin - Boston: Birkhäuser.

Adorno, T.W., 1969, *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona : Ariel.

Adorno, T.W., 1993, "Sobre sujeto y objeto", en *Consignas*. Buenos Aires: Amorrotu.

Adorno, T.W. et al., 2011, *Teoría estética*. Madrid : Akal.

Adriel, M., 2007, *Program as a douce of agency Excerpt*.

Agamben, G., 1996, *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.

Agamben, G., 1998, *El poder soberano de la vida desnuda*. Portavoz.

Agamben, G., 2004, *Homo Sacer I: Estado de Excepción*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G., 2010, *Democracia en suspenso*. Madrid: Ediciones Casus-Belli.

Agrest, D. et al., 1980, "On Practice", en *A+U: Architecture and Urbanism: Architecture and Urbanism*, nº114.

Alexander, C., 2002, *The nature of order : an essay on the art of building and the nature of the universe /* (Berkeley, Calif.: The Center for Environmental Structure.

Alexander, C. et al., 1980, *A pattern language = Un lenguaje de patrones : ciudades, edificios, construcciones*. Barcelona : Gustavo Gili.

Alexander, C., 1976, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito.

Alexander, C., 1975, *La ciudad no es un árbol*. Barcelona: Universidad Politécnica. E.T.S. de Arquitectura.

Allen, S., 1993, "La cadena de cristal", en *CIRCO*, 8.

Allen, S., 1997, "From object to field", en *Architectural Design*, vol. 67., pp. 24-31.

Allen, S., Kipnis, J. y Agrest, D., 2009, *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Kentucky: Routledge.

Allison, P., 1996, *Innovative Austrian Architecture*. Editado por R. Kumas-Biswas. Wien: Springer-Verlag.

Allison, P., 1997, "Baja tecnología Riegler-Riewe", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº9, pp. 10-19.

Allison, P. et al., 1998, *Beyond the Minimal*. London: Architectural Association.

Allison, P. y Lootsma, B., 2004, "Educación y Cultura / Lo enorme. Devenir sublime", en 2G. *Revista internacional de arquitectura*, nº31 (Riegler Riewe), pp. 7-13.

Almas, I. H., 1998, "Beyond the minimal: ARTEC - Adolf Krischanitz - PAUHOF - Riegler Riewe [exhibition review]", en *AA files*, 36, pp. 56-62.

Almarcegui, L., Francés, F. y Herreros, J., 2007, *Lara Almarcegui: materiales de construcción. Catálogo de Exposición*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

Althusser, L., 1981, *Lenin y la Filosofía*. México: Era.

Althusser, L. et al., 2014, *La filosofía como arma de la revolución. Ideología y aparatos ideológicos del estado*. México [D.F.]: Siglo XXI.

Altshuler, B. et al. 2013, *Salon to Biennial. Exhibitions that Made Art History. Volume I: 1863-1959*. London- New York: Phaidon Press.

Altshuler, B. et al. 2008, *Exhibitions that made art history. Volume II: 1962-2002*. London- New York: Phaidon Press

Ambasz, E., 1972, *Italy: the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design*. New York: New York Graphic Society.

Andreas, R. y Ruby, L. (eds.), 2010, *Re-inventing Construction*. Berlin: Ruby Press.

Andreotti, L., Costa, X. y Museu d'Art Contemporani, 1996, *Situacionistas: arte, política, urbanismo = Situationist: art, politics, urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Arendt, H., Cruz, M. y Novales, R. G., 2005, *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Arendt, H. y Ramos Fontecoba, R., 2017, *Verdad y mentira en la política*. Barcelona: Página indómita.

Arendt, H. y Poljak, A., 1996, *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.

Augé, M., 2005, "El arte de la Distancia", catálogo de la Muestra de Muntadas "I Giardini", *Biennial de Venecia*. Madrid: Ministerio de Fomento y Cooperación.

Augé, M. y Mizraji, M. N., 1993, *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Aureli, P. V., 2011, *The possibility of an absolute architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Aureli, P. V., 2013, *The city as a project*. Berlin: Ruby Press.

Aureli, P. V. y Bideau, A., 2009, "Mannerism and the Work / Extracting Value – Structural change in Zurich and EM2N's Toni Site project", en. EM2N.

Aureli, P. V. y Serrano, M., 2015, *Menos es suficiente*. Barcelona: Gustavo Gili.

Avermaete, T., 2000, "The Spaces of the Everyday A Dialogue Between Monique Eleb and Jean-Philippe Vassal", en Oase, nº69.

Avermaete, T., 2005, *Another modern: the post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAI.

Ayuntamiento de Madrid, 2002, XVI Premios Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública 2001. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Gerencial Municipal de Urbanismo.

Badiou, A., 2016, *En busca de lo real perdido*. Madrid: Amorrortu.

Baird, G., 2004, "Criticality and its discontents", en *Harvard Design Magazine*, 21 (Rising Ambitions, Expanding terrain. realism and Utopianism).

Baldellou, M. A., 1976, *Alejandro de la Sota, Artistas Españoles Contemporáneos. Ministerio de Educación y Ciencia. Serie arquitectos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones.

Banham, R., 1960, "Stocktaking", en *The Architectural Review*, 127 (February), pp. 48-55.

Banham, R., 1965, "The Great Gizmo", en *Industrial Design*, 12 (September).

Banham, R., 1965, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Banham, R., 1965, "A Home is Not a House", en *Art in America*, 2.

Banham, R., 1966, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* New York: The Reinhold publishing Corp.

Banham, R., 1975, *Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture*. Harper & Row.

Banham, R., 1975, *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires: Infinito.

Banham, R., 1976, *Megastructure - Urban Futures of the Recent Past*. London: Thames and Hudson.

Banham, R., 1981, *Design by Choice*. New York: Rizzoli.

Banham, R., 1989, *La Atlántida de hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea: 1900-1925*. Madrid: Nerea.

Banham, R., 1990, "The black box. The Secret Profession of Architecture", en *New Statesman and Society*, pp. 22-25.

Banham, R., 1996, *A Critic Writes: Selected Essays*. Berkeley: University of California Press.

Banham, R. y Puente, M., 2016, *Los Angeles: la arquitectura de cuatro ecologías*. Barcelona: Puente.

Barad, K., 2003, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", en *Journal of Women in Culture and Society*, nº28.

Barker, P., 2009, *The freedoms of suburbia*. London: Frances Lincoln.

Barker, P. et al., 1969, "Non-plan: An experiment in freedom", en *New Society*, nº338.

Barthes, R., 1980, *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R., 1989, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R., 2005, *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.

Bataliella, G., 2003, "Diccionario crítico", en *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Baudrillard, J., 1969, *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.

Baudrillard, J., 1978, "Cultura y Simulacro", en *Traverses*. Barcelona: Editorial Kairos, 10 (Febrero).

Baudrillard, J., Bixio, A. y Alvarez, L. E., 2009, *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

Baudrillard, J., Crimp, D. y Foster, H., 1985, *La Posmodernidad*, págs. 59-74. Barcelona: Kairós.

Bauman, Z., 2002, *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.

Bauman, Z., Rosenberg, M. y Arrambide Squiri, J., 2004, *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Baumschlager, K. y Eberle, D., 1997, "Baumschlager and Eberle. ¿Arquitectura o edificios?", en A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, nº9, pp. 48-51.

Bayón, M. (ed.), 2001, *Arquitecturas silenciosas. 4. Vivienda en Nancy: la arquitectura del material como proceso abierto*. Jean Prouvé. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, D.L.

Beck, H., 1983, "France after 68: Theory into practice", en *UIA International Union of Architects/International Architect Magazine*, 1.

Beck, U., 1998, "Reflexive Modernisierung", en *ARCH+*, nº143 (Die Moderne der Moderne).

Beck, U., 1992, *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage Publications.

Beck, U., 2004, "Arquitectura en la modernidad reflexiva", en *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. Editorial Archipiélago, nº62, pp. 99-120.

Beck, U. y Alborés, J., 2009, *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI de España.

Beck, U., Giddens, A. y Lash, S., 1996, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die politisierung der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Becker, A. et al., 1995, *Architektur im 20. Jahrhundert - Österreich*. Editado por Ausstellungskatalog. Deutsches Architektur - Museum, Frankfurt am Main; Prestel, München - New York.

Beltz, C. y Richter, G., 2011, *Gerhard Richter Painting*. Ed. Kino Lorber.

Benjamin, W., 1936, *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*. Editado por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. México: Editorial Itaca.

Benjamin, W., 1989, *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, W., 2004, "El autor como productor", en *Archivo Chile*. México: Ed. Itaca: Casimiro, pp. 1-11.

Benjamin, W. et al., 2009, *Obras. Libro II, Vol. 2, Ensayos estéticos y literarios (cont.): Fragmentos estéticos; Conferencias y discursos; Artículos de enciclopedia; Artículos de política cultural*. Madrid: Abada.

Benjamin, W. y Aguirre, J., 1980, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones. I*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. y Aguirre, J., 1980, *Poesía y Capitalismo Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. y Alba, J. A., 1998, *Tentativas sobre Brecht: iluminaciones III*. Madrid: Taurus.

Berdaguer Rauschenberg, N. D., 2015, "Cambios en el concepto de Esfera Pública (1962-2008) en Jürgen Habermas", en *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1, pp. 26-38.

Bergson, H., Pía López, M. y Ires, P., 2006, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Berke, D. y Harris, S., 1997, *Architecture of the everyday*. New York: Princeton Architectural Press.

Bernard, H., 1976, "Les Universités De Crise", en *AA L'architecture d'aujourd'hui*, 183, p. 3.

Bernhard, T., 1983, *Corrección*. Madrid: Alianza.

Berro, A. y Alter, N. M., 2012, "Sistemas, Dialécticas y castillos en el Aire", en *Hans Haacke. Castillos en el aire*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bill, M., Fontán del Junco, M. y Toledo, M., 2015, *Max Bill*. Madrid: Fundación Juan March.

Bishop, C., 2004, "Antagonism and Relational Aesthetics / Antagonismo relacional", en *October*, nº110.

Bishop, C. et al., 2013, *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Venecia: Fondazione Prada.

Blanco, P., 2001, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Blau, E., 1999, *The architecture of red Vienna: 1919-1934*. Cambridge: The MIT Press.

Borasi, G., 2015, "The other Architect Design Organization to Design", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº46, pp. 112-121.

Borja, J., 2012, *Revolución urbana y derechos ciudadanos: Claves para interpretar las contradicciones de la ciudad actual*. Universitat de Barcelona.

Borja, J. y Muxi, Z., 2003, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa España.

Boudet, D., 2005, "Concours: fondation pour l'architecture, London", en *Moniteur architecture AMC*, nº150 pp. 23-28.

Boudet, D., 2009, "Architecture University Nantes, France - Space and freedom", en *Architektur Aktuell*. Austria, nº350pp. 88-101.

Bourdieu, P. y Jordá, J., 1999, "La Precariedad está en todos sitios", en *Contrafuegos: reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. 3a ed. Barcelona: Anagrama.

Bourriaud, N., (Vers. castellana A. Hidalgo), 2015, *La exforma*. Buenos Aires: Hidalgo, Adriana.

Bourriaud, N., Beceyro, C. y Delgado, S., 2006, *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Branzi, A., 2002, "Allestire. Designing Exhibitions", en *Lotus International*, 115.

Branzi, A., 2006, *No-stop city: Archizoom associati*. Orléans: HXV.

Branzi, A., 2006, *Weak and diffuse modernity: the world of projects at the beginning of the 21st century*. Milano: Skira

Bravo Remis, R., 2000, *Una inducción a la Arquitectura: Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.

Brayer, M.-A. y Simono, B., 2002, *Archilab's Futurehouse: Radical Experiments in Living Space*. London: Thames & Hudson.

Brecht, B., 1977, *Bertolt Brecht: Diario de trabajo (1938/1941)*. Buenos Aires: Nueva visión.

Buchloh, B. H. D., Hollier, D. y Vidler, A., 1998, *Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture, & Design from France*. New York: Guggenheim Museum Publications.

Buckley, C., 2013, "Graphic Apparatuses: Architecture, Media, and the Reinvention of Assembly 1956-1973", en. Princeton, NJ: Princeton University, 1 (November), pp. 1-445.

Buford, B., 1988, "Introducción a Raymond Carver = Introduction to Raymond Carver", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (177), pp. 96-97.

Bühlmann, V., 2016, "Architectonic disposition: ichnography, scaenography, orthography", en *Braidotti R. y Hlavajova, M., The Posthuman Glossary*. Bloomsbury.

Bundgaard, C., 2011, *Montage revisited. Rethinking industrialised architecture*. Aarhus: Arkitektskolens Forlag.

Burdett, R. et al., 1985, "On Rigor", en *9H Architectural translations Criticism and Projects*, nº7.

Burger, P., 1984, *Theory of Avant-garde (Theory & History of Literature)*. Manchester: Manchester University Press.

Burke, E. y Gras Balaguer, M., 2005, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.

Caballero Zubia, B., García-Diego Villarias, H. y Pozo, J. M., 2014, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: las arquitectura española y las exposiciones internacionales: 1929-1975: actas preliminares: Pamplona 8-9 mayo 2014*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra. [Pamplona]: T6.

Cacciari, M., 1982, *Krisis: ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. México: Siglo Veintiuno.

Cacciari, M., 1990, *Dell'Inizio*. Milano: Adelphi.

Cacciari, M., 2001, *Geofilosofía de Europa*. Madrid: Alderabán.

Caille, E., 2002, "Le végétal: université arts & sciences humaines de Grenoble", en *Moniteur architecture AMC*, nº126, pp. 100-101.

Caille, E., 2002, "Plafonds et plafonds: site der création contemporaine, Palais de Tokyo", en *Moniteur architecture AMC*, nº124, pp. 102-103.

Callon, M., 1986, "Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fisherman of St Brieuc bay", en *J. Law, Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* London: Routledge.

Canogar, D., 1992, *Ciudades efímeras: exposiciones universales, espectáculo y tecnología*. Madrid: Julio Ollero.

Carson, R., 2005, *Primavera silenciosa*. Barcelona: Crítica.

Casino, D., 2013, "Ground notations. Estrategias de enraizamiento en Alison y Peter Smithson", en *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 1, pp. 25-38.

Castel, R., 2004, *La investigación social: ¿qué es estar protegido?* Buenos Aires: Manantial.

Castells, M., 1976, *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Castells, M., 1983, *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*. Los Angeles: University of California Press.

Catherine, D. y Chevret, J.-F., 1997, "Politics, Poetics", en *Documenta X: The Book*. Kassel: Cantz.

Chabard, P., 2014, "Entre collection et médiation. Stratégies institutionnelles autour de l'architecture au début des années 1980", en *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº129, pp. 52-63.

Chaslin, F., 1994, "En cuarentena: las nuevas generaciones francesas", en *Arquitectura viva*, nº37 (0214-1266), pp. 13-17.

Chamosta, W. M., 1990, "Wettbewerb Museumsquartier", en *Architektur & Bau Forum* 23-138. Wien, pp. 9-13.

Clark, T. J., 2001, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press.

Clausewitz, C. Von, 2011, *El arte de la Estrategia*. Madrid. La esfera de los libros.

Coll-Barreu, J., 2010, "El Crown Hall no es transparente. Mies van der Rohe y el recinto inexpugnable", en *RA. Revista de Arquitectura*, nº12, pp. 119-132.

Colomina, B., 1988, *ArchitectureProduction*. Editado por J. Ockman. Princeton, Nueva Jersey: Princeton Architectural Press.

Colomina, B., 1990, "Intimacy and spectacle. The interiors of Adolf Loos", en *AA files*, nº20.

Colomina, B., 2006, *Doble exposición: Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal.

Colomina, B., 2007, "Reflexiones sobre la casa Eames", en *RA. Revista de Arquitectura*, pp. 3-16.

Colomina, B., 2013, *La domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar.

Comeron, O., 2007, *Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente*. Madrid: Trama.

Comisión Mundial del Medio Ambiente y del Desarrollo, 1988, *Nuestro futuro común*. Madrid: Alianza Editorial.

Cortés, J. A., 2003, *Modernidad y arquitectura: una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial.

Costa, X. et al., 1998, *Fabricaciones / Fabrications*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona: Actar.

Critchley, S. et al., 1996, *Deconstruction and Pragmatism*. Editado por C. Mouffe. London: Routledge.

Cruz Gallach, H., 2008, "El auge de los planes estratégicos y los proyectos urbanos: Hacia un planeamiento urbanístico consensuado", en *Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. Actas del X Coloquio Internacional de Geocritica*.

Cupers, K. (ed.), 2013, *Use matters: an alternative history of architecture*. London: Routledge.

Czech, H., 1996, *Artec Krischanitz Pauhof Riegler Riewe*. Wien: Löcker.

Dadour, S. y Szacka, L.-C., 2014, "Exposer l'architecture: enjeux, institutionnalisation et historicisation", en *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº129, pp. 3-11.

Dana, K., 2009, "Anne Lacaton et Jean Philippe Vassal. Ecole d'Architecture. Nantes.", en *AMC Le Moniteur Architecture*. Francia, nº185, pp. 51-65.

Davidson, C. (ed.), 2006, *Tras el rastro de Eisenman*. Madrid: Ediciones Akal.

Davis, M. y Reig, R., 2003, *Ciudad de cuarzo: arqueología del futuro en Los Ángeles*. Madrid: Lengua de Trapo.

Day, G., 2010, "The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism, Pier Vittorio Aureli, New York: The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture at Columbia University and Princeton Architectural Press. 2008.", en *Historical Materialism*. Brill Academic Publishers, 18 (4), pp. 219-236.

De Certeau, M., Giard, L. y Mayol, P., 1994, *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia; Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente.

De Certeau, M. et al., 2000, *La invención de lo cotidiano, El Oficio de la historia*. México, D.F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

De Certeau, M. de y Giard, L., 1999, *La cultura en plural*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

de Johnson, H., 1947, *Mies Van der Rohe, MoMa: Exhibition Catalog*.

de la Hoz, P. y Ábalos, I., 2015, "Aldegeltokia Venezian, Italia: arrivare a Venezia", en *Aldiri: arkitektura eta abar*, (21), pp. 52-55.

Deamer, P., 2014, "Practicing Practice", en.

Deamer, P. y Bernstein, P., 2010, *Building (in) the Future: Recasting Labour in Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.

Debord, G., 1990, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

Debord, G. y Pardo, J. L., 2002, *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Guattari, F., 1988, *Mil Mesetas. Capitalismo o Esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Deleuze, G., 1978, *Kafka: por una literatura menor*. México, D.F.: Ediciones Era.

Deleuze, G., 1989, *El pliegue: Leibnitz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G., 1993, "The Diagram", en *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. y Morey, M., 1987, *Foucault*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Deleuze, G. y Herrera, I., 2002, *Francis Bacon, lógica de la sensación*. Madrid : Arena Libros.

Delgado, M., 2004, "De la ciudad concebida a la ciudad practicada", en *Archipléago*, 62, pp. 7-12.

Deligny, S., 2001, "Détails: les grands ouvriers", en *Le Moniteur architecture AMC*, 114 (0998-4194), pp. 82-97.

Déotte, J.-L. y Oviedo, A., 2013, *La época de los aparatos*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editores.

Deutsche, R., 2001, "Agorafobia", en *Quaderns portàtils*, 21.

Devesa, R. y Gausa, M., 2010, *Otra mirada. Posiciones contra crónicas: la acción crítica como recreativo en la arquitectura española reciente*. Editado por I. Ábalos. Barcelona: Gustavo Gili.

Devesa, R., Gausa, M. y (ed), 2010, "Teoría y acción en la década de los prodigios", en *Otra mirada. Posiciones contra crónicas la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 319.

Devisme, L. y (ed), 2009, *Nantes. Petite et grande fabrique urbaine*. Nantes: Parenthèses.

Dewey, J., 1948, "Experience, Nature and Art", en *Experience and Nature*. New York: Courier Corporation.

Di Carlo, T., 2014, "L'exposition "Deconstructivist Architecture" (1489) et le MOMA", en *Cahiers du Musée national d'art moderne*, (129), pp. 80-94.

Díaz Moreno, C. et al, 2002, "Desde cerca.", en *2G. Revista internacional de arquitectura*, no22 (Ábalos & Herrerros), p. 4.

Didi-Huberman, G., 1997, *Loque Vemos Lo Que Nos Mira*. Manantial. Buenos Aires.

Doucet, I., 2015, *The practice turn in architecture : Brussels after 1968*. Burlington, VT : Ashgate.

Druot, F., Lacaton, A. y Vassal, J.-P., 2007, *Plus: La vivienda Colectiva. Territorio de Excepción*. Barcelona: Gustavo Gili.

Duque, F., 2014, *Los buenos europeos : hacia una filosofía de la Europa contemporánea*. Colección. Oviedo: Nobel.

Easterling, K., 2014, *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. London: Verso.

Easterling, K. y Rieselbach, A., 2006, *Situating*. New York : Princeton Architectural Press.

Echezarreta, P., 2002, "Palais de Tokyo y el supuesto ataque de la contracultura urbana", en *Arquine: revista internacional de arquitectura*, 20 (1405-6151), pp. 8-9.

Eisenman, P., 1984, "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, o el fin del fin", en *Arquitecturas bis: información gráfica de actualidad*, 48.

Emerson, R. W., 2004, *Autoconfianza*. Valencia: Pre-Textos.

Emerson, T., 2015, "Design is only re-design", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, no46, pp. 16-27.

Espinoza, M., 2010, "Fredric Jameson: la persistencia de la crítica", en *Temas*, 87.

Evans, R., 1995, *The projective cast : architecture and its three geometries*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Evans, R., 2005, "Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe", en, 6, p. 312.

Evans, R. et al., 2005, *Traducciones, Pre-textos de arquitectura*. Girona : Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona.

Expósito, M., 2000, "Arte. sistemas. subjetividad : algunas consideraciones sobre arte, ecologismo y (otras formas de hacer) política", en *Mientras tanto*, 78 (0210-8259), pp. 101-116.

Expósito, M., 2000, "Saber vivir, algunas notas sobre la urgencia de escribir hoy acerca de Gordon Matta-Clark", <http://marceloexpósito.net/materiales-teoricos/extranamientos.html>. Universidad de Salamanca: Universidad de Salamanca.

Feiereiss, K., Commerell, H.-J. y (ed), 2002, *Poesie - Elementar - Peter Kulka*. Editado por Ausstellungskatalog. Aedes West, Berlin: Eigenverlag, Berlin.

Feller, B. y (ed), 2014, *Best of Austria - Architektur 2006_07*. Zürich: ArchitekturZentrum Wien.

Fenton, J., 1985, *Pamphlet Architecture 11: Hybrid Buildings*. New York, San Francisco.

Fernández, R., 1996, "Modos de Hacer Ciudad: Proyecto y Plan", en *Ciudades*, 3, pp. 111-127.

Fezer, J., (ed) 2015, *Hannes Meyer: Co-op Interieur (Reihe Wohnungsfrage)*. Leipzig: Spector Books.

Flavin, D., 1967, "Some Other Comments", en *Artforum*, pp. 6-10.

Fogge Herrerros, L. U., 2015, *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX*. Abriendo la caja negra. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Förster, Y., Flagge, I. y (ed), 2005, *Peter Kulka - Minimalismus und Sinnlichkeit /Minimalism and Sensuality*. Editado por Ausstellungskatalog. Deutsches Architektur Museum DAM, Frankfurt am Main; Edition Axel Menges, Stuttgart - London.

Foster, H., 2011, "Design and crime", en *Design and crime (and other diatribes)*, pp. 13-26.

Foster, H., 1992, *Discussions in contemporary culture*. New York : Bay Press.

Foster, H. et al., 2006, *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos Madrid: Akal.

Foucault, M., 1993, *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto.

Foucault, M., 1999, *Estrategias de poder: Obras esenciales, volumen II*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M., Rabinow, P. y Rogers D. Spotswood Collection., 1984, *The Foucault reader*. New York : Pantheon Books.

Foucault, M. y Garzón del Camino, A., 1979, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid : Siglo XXI.

Frampton, K., 2002, *Labour, work and architecture : collected essays on architecture and design*. London: Phaidon Press.

Frampton, K., 2010, "Vilanova Artigas y la Escuela de São Paulo", en *2G. Revista internacional de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, no54 (João Vilanova Artigas), pp. 4-10.

Frei, H., 1995, "Leave the Roots, Follow the Canals", en *ARCH+*, 129-130 (Herzog & de Meuron), pp. 121-122.

Frei, H. et al., 1996, *Minimal tradition : Max Bill und die einfache Architektur 1942-1996 = Minimal tradition : Max Bill e l'architecture simple 1942-1996*. Editado por XIX Triennale di Milano. Baden: Lars Müller.

Fretton, T. y Turnbull, D., 1995, *Tony Fretton : conversación con David Turnbull*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fried, M., 1967, "Art and objecthood (1962-1967)", en *Artforum*. Chicago: University of Chicago Press; 5, p. 352.

Fried, M. y Guardiola, R., 2004, *Arte y objetividad : ensayos y reseñas*. Boadilla del Monte (Madrid): Antonio Machado Libros.

Friedman, Y., 1996, "Estructuras sin reglas y su aplicación en arquitectura", en *International Journal of Space Structures*, 11 (142).

Fundación Universidad Central (Bogotá, C. D. de I., 1999, *Nómadas*. Fundación Universidad Central, Departamento de Investigaciones.

García Vázquez, C., 2004, *Ciudad hojalde : visiones urbanas del siglo XXI*. Gustavo Gili.

García Vázquez, C., 2016, *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

García Vázquez, C. 1998, *Berlin - Potsdamer Platz metrópoli y arquitectura en transición*. Tesis Doctoral. Sevilla : Universidad de Sevilla.

García-Germán, J., 2009, *De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y del territorio*, *Compendios de arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

García-Germán, J., 2012, *Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*. Buenos Aires: Nobuko.

García-Herrera, A., 2002, "Mulhouse, a Manifiesto-Project", en *AV: Monografías. Arquitecturas Viva SL*, (97), p. 8.

Garric, J.-P., 2014, "L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions", en *Les Cahiers du Mnam*, 129.

Gausa, M., 2001, *Diccionario Metápolis de la arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar.

Gausa, M., 2001, "Distribuciones-Disposiciones-Dispositivos", en *Fisuras*, 11. (Enredados), pp. 48-67.

Gausa, M., 2010, *Open : espacio tiempo información : arquitectura, vivienda y ciudad contemporánea : teoría e historia de un cambio*. Barcelona: Actar.

Geers, K. et al., 2015, "Conversation: sharing the hot-wire cutter", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y tecnología*, no45, p. 141.

Geers, K., Picon, A. y Walker, E., 2015, "Conversation: are we taking about design techniques or design theory?", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, no45, p. 142.

Geipel, K., 2007, "Streit fur den einfachen Luxus", en *Bauwelt*. Alemania, 27, pp. 16-37.

Geipel, K., 2009, "Architekturschule als 1/1 Modell", en *Bauwelt*. Alemania, 17-18, pp. 18-29.

Geiswinkler, M., 1997, "Sala de usos múltiples en Viena", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, no10, pp. 66-71.

Gerr, K., 2015, "False friends", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, no45, pp. 28-33.

Getsy, D., Calas, N. y Judd, D., 2000, "Minimalism and Postminimalism: theories and repercussions", en *Department of Art History, Theory, and Criticism. The School of the Art Institute of Chicago*, 1975 (February), pp. 1-8.

Giddens, A., 1984, *The Constitution of Society. Outline of the theory of structuration*. University of California Press.

Giddens, A., 1993, *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.

Giddens, A. y Berian, J., 1996, *Las consecuencias perversas de la modernidad : modernidad, contingencia y riesgo*. Barcelona: Anthropolos.

Giedion, S., 1979, *La mecanización toma el mando*. Barcelona : Gustavo Gili.

Giedion, S. y Sainz Avia, J., 2009, *Espacio, tiempo y arquitectura : origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona : Reverté.

Giedion, S., 1951, *A Decade of New Architecture*. New York: Editions Girsberger.

Goldhagen, S. W. y Legeault, R., 2000, *Anxious Modernisms: Experimentations in Postwar Architectural Culture*. Montreal: The MIT Press.

González de Canales, F. y Álvarez-Lombardero, N., 2016, *Política y fabricación digital*. Sevilla: Vibok.

González de Canales, F., 2012, *Experimentos con la vida misma - Experiments with life itself*. Actar.

González de Canales, F., 2005, *Arquitecturas de ida y vuelta. Naturaleza y transculturación en la auto-experimentación doméstica entre 1937-1959*. Tesis de Doctorado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

González de Canales, F., 2010, "Beyond ignorance. Sobre las implicaciones críticas de una lectura formal de la obra de Rem Koolhaas (1987-1993)", en, 10 (Gran Escala), pp. 32-38.

González de Canales, F., 2012, "Prácticas de auto-experimentación domésticas", en *Forma*. Lampreave manuscrito no publicado..

González de Canales, F., 2015, "Prácticas Materiales: Historia reciente de las aspiraciones de un modo de hacer en la arquitectura del cambio de siglo", en *Arquitectura Dispuesta: Preposiciones Cotidianas*, pp. 22-33.

González de Canales, F. y Ray, N., 2015, *Rafael Moneo: building, teaching, writing*. London: Yale University Press.

González Moreno, E. y Arroyo, C., 2015, *Export : arquitectura española en el extranjero : Museo ICO [del 24 de febrero al 17 de mayo de 2015]*. Madrid : Fundación ICO.

González García, A., 2007, "Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte". Lampreave & Millán Editores

González, J. M., 1997, "La piel frágil", en *Áreas de impunidad*. Barcelona: Actar.

Götz, B. y (ed), 2008, *Before Architecture / Vor der Architektur*. Ausstellungskatalog. Biennale di Venezia, Wien - New York: Springer.

Goulet, P., 1998, *Jacques Hodelatte. Des gratte-ciel dans la tete*. Paris: Norma editions.

Goulet, P., 2009, "L'esprit nouveau, à propos de la nouvelle école d'architecture de Nantes", en *Architecture d'intérieur Créé*. Francia, 341, pp. 56-63.

Goulet, P., 2009, "l'École d'architecture de Nantes est un manífete", en *Architecture d'aujourd'hui*, 374 (2014-04-22), pp. 79-126.

Graham, D., 1993, "Gordon Matta-Clark", en *Catálogo del IVAM*. Valencia: IVAM.

Graham, D., 1979, "Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art", en *Artforum*. 17 N°6 (February 1979), p. 23.

Grancy, A. S. de y (ed), 2008, *Architektur in Graz*. Wien: Falter Verlag.

Grayson, C. y Argan, G. C., 1960, *Alberti, Leon Battista*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Grassi, G., 1980, *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gregotti, V., 1984, "Modificazione", en *Casabella*, 498/9.

Gregotti, V., 1972, *El territorio de la arquitectura* (vers.castellano de S. Valero Rofes) Barcelona: Gustavo Gili.

Gropius, W., 1962, *The Scope of Total Architecture*. Collier Bo, *The Scope of Total Architecture*. Collier Bo. New York: Paperback.

Groys, B., 2008, "De las instalaciones: Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys, Otoño 1990", en *Cuadernos*, 5 (Lugar a dudas).

Guasch, A. M., 1996, "El arte de lo oculta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte". D'art,n°22, pp.143-159.

Guattari, F., 2000, *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.

Guattari, F., 2000, *Cartografías esquizoanalíticas*. Argentina: Ministerio de Asuntos extranjeros; Servicio Cultural de la Embajada de Francia.

Guattari, F., 2003, "Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 238 (1133-8857), pp. 38-47.

Guattari, F., 1996, "Subjectivities: for better or worse", en *The Guattari reader*. Oxford: Blackwell.

Guttman, E., 2004, "Transporte", en *2G. Revista internacional de arquitectura*, no31 (Riegler Riewe).

Guttman, E. y (ed), 2014, *Riegler & Riewe : 10 years 20 projects*. Zürich: Park Books.

Guttman, E., Allison, P. y Lootsma, B., 2004, *Riegler & Riewe*. Barcelona: Gustavo Gili.

Guttman, E., Allison, P. y Lootsma, B., 2004, *Riegler & Riewe.2G Revista Internacional de Arquitectura*, 31. Barcelona: Gustavo Gili.

Haacke, H. y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, *Hans Haacke: castillos en el aire*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Habermans, J., 1981, *Theorie des kommunikativen Handelns*. Franfurt: Suhrkamp.

Habermans, J., 2002, *Acción comunicativa y razón sin transcendencia*. Barcelona: Paidós Iberica.

Habermans, J. y Ben-Habib, S., 1981, "Modernity versus Postmodernity", en *New German Critique*, 22 (Special Issue on Modernism), pp. 3-14.

Habermas, J. Modernidad: un proyecto incompleto. En: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989. pp. 131 – 144

Habermas, J. et al., 2009, *Ay, Europa : pequeños escritos políticos XI*. Madrid: Trotta

Habraken, N. J. y Miras Pardo, I., 1979, *El diseño de soportes*. Barcelona: Gustavo Gili.

Habraken, N. J., 1998, "The structures of the ordinary", en *The MIT Press*, p. 381.

Hackworth, J., 2007, *The Neoliberal City: Governance, Ideology, and Development in American Urbanism*. Ithaca: Cornell University Press.

Hall, P., 1996, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, Colección La Estrella Polar.

Hall, P. y Tewdwr-Jones, M., 2011, *Urban and regional planning*. London : Routledge.

Hamilton, R., 1960, "Persuading Image", en *Architectural Design*, 134, pp. 28-32.

Hamilton, R., 2010, *Proposiciones*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Hamilton, R. et al., 2014, *Richard Hamilton : [exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con Tate Modern]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Hardingham, S. y Rattenbury, K., 2007, *Cedric Price : Potteries Thinkbelt*. Abingdon : Routledge.

Hardingham, S., 2016, *Cedric Price Works 1952–2003: A Forward-Minded Retrospective*. London - Montreal: Architectural Association - Canadian Centre for Architecture.

Hart, V., 1998, "Decorum and the Five Orders of Architecture: Sebastiano Serlio's Military City", en *RES: Anthropology and Aesthetics*. [President and Fellows of Harvard College, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology], (34), pp. 75-84.

Harvey, D., (vers. Castellano D. Madariaga), 2013, *Ciudades rebeldes : del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Tres Cantos (Madrid) : Akal

Harvey, D., 2003, "Right to the city", en *International Journal of Urban and Regional Research*, 27.4 (December).

Harvey, D. y Eugúa, M. S., 2008, *La condición de la posmodernidad : investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Harvey, D., Rendueles Menéndez de Llano, C. y Olmo, C. del, 2004, "Las grietas de la ciudad capitalista: entrevista a David Harvey", en *Archipléago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 62, pp. 25-32.

Hays, K. M., 1984, "Critical Architecture: between Culture and Form", en *Perspecta*, 21 (0079-0958), pp. 14-29.

Hays, K. M., 1998, *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*. Princeton Architectural Press.

Hays, K. M., 1998, *Architecture theory since 1968*. Editado por K. M. Hays. Cambridge, Massachusetts [etc.] : Library of Congress Cataloging.

Hays, K. M., 1998, *Autonomy and Architecture*. Oxford Eyclopedia of Aesthetics, Vol.1: Oxford University Press.

Hays, K. M. y Centre canadien d'architecture, 1996, *Hejduk's chronotope*. New York: Princeton Architectural Press [for the] Canadian Centre for Architecture.

Henke, D. et al, 2002, *TransModernity. Austrian Architects*. Wien: Anton Pustet, Salzburg-München.

Heredia, J. M., 2014, "Dispositivos y/o Agenciamientos", en *Contrastes*, XIX (1), pp. 83-101.

Hereu, P., Montaner, J. M. y Oliveras Samitier, J., 2012, *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea (Version castellana en Arquitectura bis num 48, 1984).

Herreros, J., 2001, "Potteries Thinbelt (PTB 1964-66) Caducidad y energía. *Cedric Price*", en *Arquitecturas silenciosas*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.

Herreros, J., 2001, "*Cedric Price: cuarenta años de heterodoxia propositiva*", en *Arquitecturas silenciosas*. Colegio Oficial de Arquitectos.

Herreros, J., 2002, *Juan Herreros Guerra*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2002.

Herreros, J., 2002, *Detalles constructivos y otros fetiches perversos: Arquitectura y ciudad*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.

Herreros, J., 2004, "Lo público doméstico: del proyecto a la política , la vivienda en común", en *Arquitectura Viva*, (97), pp. 29-30.

Herreros, J., 2006, "Transferencias por un pensar técnico", en *Ciudades para un Futuro más Sostenible*, 38-39 (Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto).

Herreros, J., 2007, "Tópicos, obviedades y otras cosas siempre olvidadas", en *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, (180), pp. 90-92.

Herreros, J., 2009, "Museo Munch. Oslo (Noruega) Herreros Arquitectos: Primer Premio", en *AV proyectos*, (32), pp. 48-51.

Herreros, J., 2010, "¿Qué es lo que queremos?", en *Tisspas : taller para la innovación social y el desarrollo de servicios y productos arquitectónicos sostenible: Workshop for social innovation and development of sustainable architectural services and products*. Murcia: Cendec: Observatorio del Diseño y la Arquitectura (Región de Murcia), 2010, pp. 18-21.

Herreros, J., 2011, "Vivienda industrializada en Ávila", en *Detail: revista de arquitectura y detalles constructivos*, (5), pp. 502-505.

Herreros, J., 2014, "Nada Excepcional", en *El Croquis*. Barcelona, no177-178, pp. 360-366.

Herreros, J., 2015, "Nada Excepcional. Siete acciones revisitadas en la obra de Lacaton & Vassal", en *El Croquis*. El Croquis, no177-178, pp. 360-369.

Herreros, J., Muntadas, A. y García-Romeu, E. (col. , 2014, "Conversación. Juan Herreros y Antoni Muntadas: Los usos y las formas", en *Matador: revista de cultura, ideas y tendencias*, (19), pp. 138-141.

Herreros, J. y Sevilla, U. de, 2005, *Conferencia de Juan Herreros, Curso de doctorado 2004/2005 "Proyectar lo Público"*. Sevilla: S.n.

Hertzberger, H., 1993, *Lessons for students in architecture*. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers.

Hertzberger, H., Wortmann, A. van R. y Strauven, F., 1982, *Aldo van Eyck*. Amsterdam: Stijching Wonen.

Herzog, J. y de Meuron, P., 2016, *Engañosas transparencias : Observaciones y reflexiones suscitadas por una visita a la casa Farnsworth : Bruno Taut, Ivan Leonidov, Marcel Duchamp, Mies va der Rohe, Dan Graham, Gerhard Richter*. Barcelona: Gustavo Gili.

Herzog, J. y de Meuron, P., 2016, *Treacherous transparencies : thoughts and observations triggered by a visit to Farnsworth House : Bruno Taut, Ivan Leonidov, Marcel Duchamp, Mies van der Rohe, Dan Graham, Gerhard Richter*.

Herzog, J., de Meuron, P. y Mack, G., 1997, *Herzog & de Meuron: Gesamtwerk*. Basel: Birkhäuser.

Hill, J., 2001, "The Use of Architects", en *Urban Studies*, 38 (2), pp. 351-365.

Hill, J., 2003, *Actions of architecture : architects and creative users*. New York: Routledge.

Hirsch, N. y Miessem, M. (eds.), 2012, "What Is Critical Spatial Practice?", en *Critical Spatial Practice*. Berlin: Sternberg Press, p. 161.

Hitchcock, H.-R., 1977, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Yale University Press.

Hollier, D., 1989, *Against architecture : the writings of Georges Bataille*. Cambridge, Mass. [etc.]: MIT Press.

Horkheimer, M., 1967, *Zur Kritik der Instrumentellen Vernunft*. Frankfurt am Main.

Horkheimer, M. y Adorno, T. W., 2007, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.

Houellebecq, M. y Castejón, E., 2000, *El mundo como supermercado*. Barcelona: Anagrama.

Hui, Y., Broeckmann, A. y (ed), 2015, *30 Years after Les Immatériaux*. HybridPublishingLab, CentreforDigitalCultures, LeuphanaUniversityofLüneburg.

Husserl, E., Ziriñ Quijano, A. y Gaos, J., 1997, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas [etc.].

Ibáñez, M., 2015, "Organization or Design?", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, no46, pp. 6-19.

Ibelings, H., 1998, *Supermodernismo : arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gili.

Isidoro, de S. et al., 2004, *Etimologías*. Ed. biling. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Ito, T., 1996, "Arquitectura Diagrama", en *El Croquis*, no77 (Vol 1), pp. 18-24.

Ito, T., Ábalos, I. y Torres Nadal, J. M., 2000, *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Ivanceanu, V. y (ed), 1978, *Gengross, Heidolf: Volksbuch*. Wien: Rhombus Verlag.

Jameson, F., 1984, "El postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío", en *New Left Review*. London, 146 (Traducido por José Luis Pardo. "El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", Barcelona: Paidós.).

Jameson, F., 1991, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducido. Barcelona: Paidós.

Jameson, F., 1994, *Las semillas del tiempo*. Editado por Trotta. Madrid.

Jameson, F., 1998, "El ladrillo y el globo : arquitectura , idealismo y especulación inmobiliaria", en *New Left Review*, 0, pp. 163-189.

Jameson, F., 1998, *The cultural turn : selected writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso.

Jameson, F., 2007, *The modernist papers*. London: Verso.

Jameson, F., 2009, *Arqueologías del futuro : el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.

Jameson, F., Montolio Nicholson, C. y Castillo, R. del, 1998, *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.

Jameson, F. y Pons, H., 2004, *Una Modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.

Jameson, F., 1994, *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.

Jameson, F. et al., 1995, *La estética geopolítica : cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.

Jansen, W., 2009, "Neurath, Arntz and ISOTYPE: The legacy in art, design and statistics", en *Journal of Design History*, 22 (3), pp. 227-242.

Jaquand, C. y Käpplinger, C., 1999, "A view from abroad: architecture is dead, long live the architectures", en *Young french architects*. Basel: Birkhäuser, p. 144.

Jaquand, C. y Käpplinger, C., 1999, *Young French Architects*. Basel: Birkhäuser.

Jarauta, F., 2014, "La situación de las artes", en *Cuadernos del Ateneo*, 31, pp. 9-15.

Jarzombek, M., 1999, "The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58 (3), pp. 488-493.

Jencks, C., 1980, *The language of Post Modern Architecture*. New York: Rizzoli.

Jencks, C., 1986, *What is post-modernism?* Academy. Academy Press.

Jencks, C., 1986, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Jencks, C., 1987, *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*. Rizzoli.

Jencks, C. y Broadbent, G., 1980, *Signs, Symbols and Architecture*. Editado por R. Bunt. Michigan: John Wiley and Sons.

Kant, E. y Jiménez Moreno, L., 2008, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid : Alianza.

Kapfnger, O., 1988, "Festplatz der Zukunft?. Geburt einer Hauptsadt – Ausstellung in St. Pölten "St Pölten"", en *Die Presse*, 25-26.

Kapfnger, O., Jäger, S. y (ed), 2002, *TransModernity. Austrian Architects - henke und schreieck - Jabornegg & Pálffy - Riegler Riewe*. Editado por Ausstellungskatalog. Austrian Cultural Forum New York, New York: Architekturzentrum Wien, Wien; Pustet Verlag, Salzburg.

Kapfnger, O. y Kneissl, F. E., 1989, *Dichte Packung: Architektur aus Wien*. Hochschule für Angewandte Kunst, Wien; Residenz Verlag, Salzburg - Wien.

Kapfnger, O. et al., 2008, *Innsbruck. Stadtgeschichten*. Stadt Innsbruck.

Kapfnger, O. y Zschokke, W., 1999, *Architektur Szene Österreich / New Austrian Architecture*. Editado por Ausstellungskatalog. Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung, Wien; Pustet Verlag, Salzburg.

Kaufmann, E. y Bernet, R., 1982, *De Ledoux a Le Corbusier : origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona : Gustavo Gili.

Keck, F. y Ackerman, V., 2005, *Levi-Strauss y el pensamiento salvaje*. Buenos Aires : Nueva Vision.

Kepes, G., 1956, *The New Landscape in Art and Science*. Chicago: P.Theobald.

Klotz, H., 1999, "Architektur der Zweiten Moderne", en *Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*. Stuttgart.

Klotz, H. y Deutsches Architekturmuseum., 1986, *Vision der Moderne : das Prinzip Konstruktion*. München: Prestel.

Koolhaas, R., 1983, "Congestión sin materia: concurso internacional para el Parque de la Villette", en *OMA & projects*. Instituto francés d'Architecture, pp. 17-179.

Koolhaas, R., 1995, "What Ever Happened to Urbanism?", en *OMA with Bruce Mau* (ed.) *S,M,L,XL*. New York: The Monicelli Press, pp. 959-971.

Koolhaas, R. et al., 1998, *Small, medium, large, extra-large : Office for Metropolitan Architecture*. New York: Monacelli Press.

Koolhaas, R. y Office for Metropolitan Architecture, 2004, *Content*. Köln: Taschen.

Koolhaas, R. y Sanz, J., 2004, *Delirio de New York : un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili.

Koolhaas, R. et al., 2000, *Mutaciones*. Barcelona: ACTAR

Konstantopoulou, D., 2011, *La Huella del montaje Aby Warburg; Aldo van Eyck, Jerzy Grotowski: recorridos a partir del Atlas Mnemosyne*.

Krauss, R., 1979, "Sculpture in the Expanded Field", en *October*, nº8 (Spring), pp. 30-44.

Krauss, R., 1996, "Informe- without Conclusion", en *The MIT Press*, nº78 (Octubre), pp. 89-105.

Krauss, R., 2002, *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal.

Krauss, R., 2006, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

Krauss, R. y Esteban Cloquell, J. M., 1997, "El inconsciente óptico", en *Colección Metropolis*. p. 370. Madrid: Tecnos.

Krischanitz, A., 1988, *Adolf Krischanitz* (Video de la conferencia del arquitecto en Sevilla organizada por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda). Sevilla: Junta de Andalucía.

Krischanitz, A., 1988, "Der Tempel einer Hauptstadt". P.25-30.En "Geburt einer Hauptstadt. Der Katalog". Wien: BuchQuadrat.

Krischanitz, A. y Federle, H., 1994, *Neue-Welt-Schule*. Bregenz: Hatje.

Krischanitz, A., Steiner, D. y Bosman, J., 1997, *Adolf Krischanitz*. Barcelona: Gustavo Gili.

Krischanitz, A., 1997, "Galería de arte en Krems-Stein", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº10, pp. 60-65.

Krischanitz, A., 1998, *Adolf Krischanitz, architect: buildings and projects, 1986-1998*. Basel: Birkhäuser Verlag.

Krischanitz, A., 2015, *Architektur ist der Unterschied zwischen Architektur*. Berlin: Hatje Cantz.

Krischanitz, A. y Kapfnger, O., 2016, *Adolf Krischanitz*. Berlín: Hatje Cantz.

Krischanitz, A. et al., 2016, *Das Inventar ist das Ergebnis der Inventur*. Wien: Album Verlag.

Kuhn, T. S., 1962, *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

Kuhnert, N. y Ngo, A.-L., 2015, "Projekt bauhaus", en *ARCH+.* nº 220, pp. 3-49.

Kuhnert, N. y Schnell, A. (eds.), 1998, "Die Moderne der Moderne", *ARCH+.* nº 143.

Kuhnert, N. y Schnell, A. (eds.), 1998, "Kommende Transparenz", *ARCH+.* nº 144/145.

Kuhnert, N. y Schnell, A. (eds.), 1999, "Die Moderne der Moderne: Die Debatte", en *ARCH+.* nº 146.

Kuhnert, N. y Schnell, A. (eds.), 2001, "Neuer pragmatismus in der Architektur", en *ARCH+.* nº 156.

Kulka, H. (ed), 1985, *Adolf Loos*. Ausstellungskatalog. Wien: Löcker.

Kuo, J., 2015, "Constructing logics", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº45, pp. 34-41.

Kwinter, S., 2001, *Architectures of Time. Toward a theory of the event in modernist culture*. Massachusetts: MIT Press.

Kwinter, S., 2001, "The complex and the Singular", en *Architectures of time: toward a theory of event in modernist culture*. Massachusetts: MIT Press.

Kwinter, S., 2015, "Organisation", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº46, pp. 54-67.

Lacaton, A. y Vassal, J.-P., 1997, "Facultad de Artes y Ciencias Humanas en Grenoble", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº10, pp. 52-59.

Lacaton, A. y Vassal, J. P., 2002, *Contemporary Arts Center in a 1937 Pavilion, Paris*, en *AV: Monografías*. Arquitectura Viva SL.

Lacaton, A. y Vassal, J., 2002, "Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal: Palais de Tokyo, Paris, France, 1999-2001", en *Lotus internacional*, nº113, pp. 59-61.

Lacaton, A. y Vassal, J.-P., 2002, "Institutsgebäude in Grenoble", en *Detail*, nº42 (0011-9571).

Lacaton, A., Vassal, P. y y otros, 2003, *Concours d'archi maquettes*. Nantes: Fuente: archivo de ENSA.

Lacaton, A. y Vassal, J. P., 2004, "Logements sociaux, Mulhouse: Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal", en *Architecture d'aujourd'hui*, nº353 (0003-8695), pp. 92-93.

Lacaton, A. y Vassal, J. P., 2005, "Double house", en *On diseño*, nº265, pp. 166-171.

Lacaton, A. et al., 2005, "Con Postgrado en el Tercer Mundo: Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal", en *CA: revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile*, 118 (0716-3622), pp. 20-26.

Lacaton, A. y Vassal, J.-P., 2009, "Materia al desnudo. La Escuela de Arquitectura de Nantes explicada por sus autores", en *Arquitectura Viva*. España, 124, pp. 84-85.

Lacaton, A. y Vassal, J.-P., 2009, *Lacaton & Vassal: cité d'architecture & du patrimoine, Catálogo Exposición*. Editado por I. & A.Ruby. Paris: Cité de l'architecture.

Lacaton, A. et al., 2011, *Lacaton & Vassal. Obra reciente*. 2G nº60, 2G. *Revista internacional de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Lacaton, A. y Vassal, J. P., 2011, "L'économie, vecteur de libertés", en *Constructif*. Francia, 28, pp. 63-66.

Lacaton, A. y Vassal, J.-P., 2015, "The city from and by housing", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº45, pp. 56-61.

Landaeta Mardones, P. A., 2012, *Implicancias políticas de la idea de geofilosofía de Deleuze y Guattari*. Universidad Complutense de Madrid.

Lash, S., 1999, "Objetos que juzgan: el Parlamento de las cosas de Latour. Hacia una Constitución no moderna", en *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*, www.eipcp.net.

Latour, B. y Fernández Áiz, T., 2001, *La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Latour, B., 1999, *Políticas de la naturaleza: cómo hacer entrar las ciencias en democracia*. Paris: La Decouvert.

Latour, B., 2001, "¿Que protocolo requieren los nuevos experimentos colectivos?", www.bruno-latour.fr.

Latour, B., 2004, "Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", en *Critical Inquiry*, nº30 (2), pp. 225-248.

Latour, B., 2007, *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Latour, B., 2008, *Reensamblar lo social : una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Latour, B., 2010, "An Attempt at a "Compositionist Manifesto"", en *New Literary History*, nº41 (3), pp. 471-490.

Lavin, S., 1992, "Quaternaire de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture", en *The MIT Press*, (Septiembre).

Lavin, S., 1999, "Theory into History; Or, The Will to Anthology", en *Journal of Society of Architectural Historians*, nº58 (3), pp. 494-499.

Lavin, S., 2003, "The Temporary Contemporary", en *Perspecta*, nº34, pp. 128-135.

Lazzarato, M. y Negri, A., 2001, *Trabajo Inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Río de Janeiro: DP&A editora.

Lazzarato, M. y Negri, A., 2006, "Trabajo inmaterial y subjetividad", *Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*.

Lazzarato, M., 2014, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*. Semiotext(e) (MIT Press).

Leach, N., 1999, *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

Lefebvre, H., 1984, *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.

Lefebvre, H., 2013, *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.

Lepik, A. y Bergoll, B., 2010, *Small Scale, Big Change: New Architecture of social Engagement*. New York: Museum of Modern Art.

Lerup, L., 2000, *After the city*. Cambridge, Mass. [etc.]: MIT Press.

Lévi Strauss, C., 1984, *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Leupen, B. et al., 2005, *Timebased Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers.

Lipovsky, G., Charles, S. y Moya, A.-P., 2006, *Los Tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

Lippard, L. R., 2004, *Seis años : la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Tres Cantos: Akal.

Lizondo Sevilla, L., Santatecia Fayos, J. y Salvador Luján, N., 2016, "Mies en Bruselas 1934. Síntesis de una arquitectura expositiva no construida", en *VLC arquitectura*, nº 3 (1), pp. 29-53.

Llano Loyola, J., 2009, "La Notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso", en *DU & P: revista de diseño urbano y*

paisaje. Centro de estudios arquitectónicos, urbanísticos y del paisaje (CEAUP), nº6 (17), p. 5.

Llinas Carmona, J. et al., 2002, *Saques de esquina*. Valencia: Pre-Textos.

Llinás i Audet, J., Humanes, A. y Frechilla, J., 1985, *Jose Llinás: obras y proyectos, 1976-1985* : [catálogo de la exposición organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Comisión de Cultura]. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Lofland, L. H., 1998, *The public realm : exploring the city's quintessential social territory* /. New York: Aldine de Gruyter.

Loirey, L., 2012, *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.

Lootsma, B. y Raeder, M., 2003, *B&K+-Brandhuber&Kniess.Index Architecture*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König.

López Petit, S., 1994, *Entre el ser y el poder : una apuesta por el querer vivir*. Madrid: Siglo XXI de España.

López-Bahut, E., 2015, "El viaje de Jorge Oteiza a la Exposición Universal de Bruselas de 1958: de la crítica al proyecto arquitectónico", en *Rita*, (3), pp. 126-133.

López-Petit, S., 2006, "Vida y Política", en *Revista de Espai en Blanc*, 1-2.

Lories, M. C. & others, 2006, "Tissage-metissage [Hybridations]", en *Techniques & architecture*, nº483, pp. 66-69.

Lorne, C., 2016, "Spatial agency and practising architecture beyond buildings", en *Social & Cultural Geography*. Routledge, 9365 (May), pp. 1-20.

Lösche, S.-K., 2016, *Materiality and architecture*. London: Routledge.

Luhmann, N. y Torres Nafarrate, J., 2000, *La realidad de los medios de masas*. Barcelona [etc.]: Universidad Iberoamericana.

Lyotard, J. F., 1994, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid : Cátedra.

Magnago-Lampugnani, V., 1988, "Die Abwesende Utopie: Skizze der kritischen Geschichte der Städtebaulischen Leitbilder 1965-1985", en *Geburt einer Hauptstadt am horizont* (Steiner, D., et al.). BuchQuadrat. Wien. pp. 441-481.

Mak, G., Sterck, G. de y Vega Domínguez, J. de, 2006, *En Europa : un viaje a través del siglo XX*. Barcelona: Destino.

Maldonado T., 1955, *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva vision.

Marcel, M., 1988, "Periferia : una carta des de Zürich = Periphery : a letter from Zürich", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº177, pp. 18-33.

Marot, S., 2003, *Sub-urbanism and the art of memory*. London: Architectural Association.

Marterer, G., 1999, "Der konstruktive Gedanke", en *Architektur Aktuell*. Wien, 230-231, pp. 120-127.

Martin, R., 2003, *The organizational complex. Architecture Media and Corporate Space*. MIT Press.

Martin, R. 1964-author, 2016, *The urban apparatus mediapolitics and the city. [Recurso electrónico]* : London: University of Minnesota Press.

Marzo, J.- et al., 2014, "No es lo más natural. Arte y trabajo en la obra de Octavi Comeron. Notas sobre La Fábrica Transparente.", en *BAU: revista de arquitectura, urbanismo, arte y diseño*.

Mastrigli, G., 2013, "Rem Koolhaas and the Bourgeois Myth of New York", en *San Rocco Magazin*, nº8.

McGetrick, B. y Koolhaas, R., 2004, *Content : OMA-AMO*. Köln: Taschen.

McLuhan, M. y Powers, B. R., 1993, *La aldea global : transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.

Meléndez Valoria, V. y Herreros, J., 2012, "Casa Garzoa 10.1.", en *On diseño*, nº326, pp. 134-139.

Messu, D. y Patteuw, V., 2009, "Space for use", en *Mark*. Pays- Bas / Netherland, nº20, pp. 96-105.

MGM (Estudio de arquitectos), Rueda, O. y Pizarro, J. M., 2004, *Morales, Giles, Mariscal : en favor de una arquitectura = In defence of an architecture*. Madrid : Editorial Rueda Place of publication not identified.

Mies van der Rohe, L., Mertins, D. y Baird, G., 1994, *The presence of Mies*. New York: Princeton Architectural Press.

Miessen, M., 2010, *The Nightmare of Participation. Crossbench Praxis, as Mode of Criticality*. Berlin: Steilberg Press.

Mitchell, D., 1995, "The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy", en *Annals of the Association of American Geographers*, 85 (1), pp. 108-133.

Modena, L., 2011, *Italo Calvino's architecture of lightness : the utopian imagination in an age of urban crisis*. New York : Routledge.

Moholy-Nagy, L., 1947, *Vision in Motion*. Editado por L. Moholy-Nagy. Chicago.

Moneo Valles, R., Martínez de Guereñu, L. y Moran, M., 2010, *Rafael Moneo: apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili.

Moneo, R., 1974, "Prólogo a la edición española", en *La arquitectura de la ilustración : barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia* (Kaufmann, E.). Barcelona: Gustavo Gili, p. 416.

Moneo, R., 1981, "Prólogo de Compendio de lecciones de arquitectura", en *Compendio de Lecciones de Arquitectura. (J.N. Louis Durand)*. Ediciones Pronaos, pp. 5-13.

Moneo, R., 2003, "La vida de los edificios", en *Cuatro cuadernos. Apuntes de arquitectura y patrimonio*. S.L.: S.N., pp. 104-115.

Morales Sánchez, J., 2005, *La disolución de la estancia: transformaciones domésticas 1930 - 1960*. Madrid: Rueda.

Morales Sánchez, J., 1991, *Arquitectura y proyecto: notas sobre Elementos de composición*; Sevilla: Universidad de Sevilla.

Morales Sánchez, J. et al., 2004, *MGM: En favor de una arquitectura Instalada*. Madrid: Editorial

Moravánszky, Á., Pirhofer, G. y Kapfinger, O., 2015, *Adolf Krischanitz*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Moreno Seguí, J. M. 1952-, 2002, *La materia iluminada: una reflexión sobre el concepto en arquitectura*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.

Moreno-Pérez, J. R., 2004, "Impacto máximo, obsolescencia inmediata, re-cidaje: anotaciones para un metapanoama de la arquitectura contemporánea", en *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, no4, pp. 20-27.

Morger, H. y Dengelo, 1997, "Guardería provisional en Basilea", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, no10, pp. 120-123.

Mouffe, C., 1999, *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.

Mouffe, C., Fernández Aúz, T. y Eguibar, B., 2003, *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Mouffe, C., 2005, *On the Political*. London: Routledge.

Moulaert, F., Swingedouw, E. y Rodríguez Álvarez, A., 2001, "Nuevas políticas urbanas para la revitalización de las ciudades en Europa", en *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, nº129, pp. 409-424.

Mozas Lérica, J., 1997, "La elección tecnológica como visión del mundo", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº9, pp. 2-9.

Mozas Lérica, J., 1997, "La superación de lo vulgar en la construcción estándar", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº10, pp. 4-12.

Mozas Lérica, J., 1997, "En defensa de la artesanía industrializada", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº10, pp. 136-137.

Muller, H. J., 2006, *Harald Szeemann Exhibition Maker*. Alemania: Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit.

Müller, U., Wolterreck, C. y (ed), 2000, *Stadt Haus Architektur*. Editado por Ausstellungskatalog. Architektur Galerie Leipzig, Berlin:Mann Verlag.

Mumford, L., 1966, *La ciudad en la historia : sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires : Infinito.

Mumford, L., 1971, *Técnica y Civilización*. Ed. Alianza Universidad.

Muneri, B. y Perrella, S., 1999, *Las texturas de la otra cara*. Madrid : Fisuras.

Muntadas, A. y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, *Muntadas : entre-between*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Muñoz, B., 2000, *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Fundamentos.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, *Playgrounds: reinventar la plaza*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Navarro Baldeweg, J. y Muñoz Millanes, J., 1999, *La habitación vacante*. Girona: Editorial Pre-Textos, Demarcació de Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Navarro Baldeweg, J. y Jaque, A., 2005, "Aparcamiento para 1000 automóviles K.Melnikov", en *Arquitecturas Ausentes del S.XX*. Madrid: Tanais.

Negri, A., 1994, *El poder constituyente: ensayo sobre las alternativas de la modernidad*. Madrid: Libertarias-Prodhufi.

Nesbitt, K., 1996, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965 - 1995*. Princeton Architectural Press.

Nicolas A. y Roy, E., 2015, *La clusterisation du projet urbain de l'île de Nantes*. Paris : Le Moniteur.

Nicolin, P., 1999, "Las imagenes y lo moderno", en *Lotus International*, 102, pp. 30-32.

Nicolin, P., 2006, *Palais de Tokyo : sito di creazione contemporanea*. Milano : Postmedia books.

Nicolin, P., 2016, "El lenguaje de la arquitectura y su sujeto", en *Lotus International*, 160 ("Architectural Turn"), pp. 1-2.

Norbert, S., 1988, "Geburt einer Hauptstadt". Wien: BuchQuadrat, p. 74.

O'Sullivan, S., 2012, *The production of Subjectivity*. Palgrave Macmillan.

Obirst, H.-U., 2009, "Los hitos del arte. 1969: El papel del comisario", en *El Cultural, El Mundo*, pp. 36-39.

Ockman, J., 1996, *Architecture Culture 1943-1968*. Rizzoli. New York.

Ockman, J. y Lahiji, N., 2014, *Architecture against the post-political : essays in reclaiming the critical project*. New York: Routledge, Taylor.

Ortiz Echagüe, C., Barbero Rebollo, M. y Joya Castro, R. de la, 1999, *Comedores de la Seat: Barcelona 1953-1956*. Pamplona: 16 ediciones.

Ortner, L., Prix, W. D. y Steiner, D., 1999, "got LIVE if you want it! """, en *Architektur Aktuell*. Wien, 230-231, pp. 72-85.

Orwell, G., 2014, 1984. Barcelona: Lumen.

Panofsky, E., 1955, *The Life and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Pincton University Press.

Panofsky, E., 1970, *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires: Infinito.

Pardo, J. L., 2012, *Políticas de la intimidad : (ensayo sobre la falta de excepciones)*. Madrid : Escolar y Mayo.

Pasolini, P. P., Ameri, S. y Abril, J. C., 2009, *Las cenizas de Gramsci*. Madrid : Visor.

Paul, C. y Sauvage, A., 2012, *Les coulisses d'une architecture. L'ecole d'architecture de Nantes avec Lacaton&Vassal*. Nantes: Archibooks.

Pawley, M. y Fuller, R. B., 1990, *Buckminster Fuller*. London: Trefoil Publ.

Pelegrín, M. y Pérez, F., 2015, *Arquitectura dispuesta : preposiciones cotidianas = Architecture set : everyday life prepositions*. Editado por M. Pelegrín y F. Pérez. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Perec, G., Cebrián, M. y Nettel, G., 2008, *Lo infraordinario*. Madrid : Impedimenta.

Pérez de Lama, J., 2003, *Flujos antagonistas / geografías de la multitud, www. hackitectura.net*.

Pérez Gómez, A., 1983, *Architecture and the crisis of modern science*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Piaget, J., 1969, *El estructuralismo*. Buenos Aires : Proteo.

Pizza, A. y Rovira Bellos, J. M., 2000, *En busca del hogar Coderch 1940-1964*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Polón, M. V., 1995, *Los Diez Libros De Arquitectura, Vitruvio, Amsterdam, 1649*. Delfin Rod. Editado por S. Alianza Editorial. Madrid: Anzoz, S.L.

Pope, A., 1996, *Ladders*. Houston: Rice School of Architecture.

Popper, K. R., 1990, *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Editorial Tecnos.

Price, C., 1971, "Principles", en *Architectural Design*, 41.

Price, C. y Obirst, H. U., 2002, "Nexus, parte II = Nexus part II [interview Abalos&Herreros]", en *2G: Revista internacional de arquitectura*, 22, pp. 139-143.

Price, C. et al, 2003, *Re:CP* : Basel.: Birkhäuser.

Puente, M., 2014, *Interior*. Madrid: Ministerio de Fomento.

Purini, F., 1984, *Around the shadow line : beyond urban architecture*. London: Architectural Association.

Purini, F., 2002, "Allestimento come metafora di una nuova modernità", en *Lotus International*, nº115 (Diciembre).

Quantill, M., Webb, B. y (ed), 2001, *The culture of silence*. Texas A&M University Press.

Quesada, F., 2004, *La caja mágica: cuerpo y escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Quesada, F., 2014, "Arquitecturas parlantes", en *CIRCO*.

Quetglas, J., 1994, "La danza y la procesión", en *El Croquis*, nº64, pp. 26-45.

Quetglas, J., 2002, "El formato 40F (Sobre la planta: retícula, formato, trazados)", en *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, pp. 84-87.

Rahm, P., 2015, "Spectrum, background and gradation as design techniques", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº45, pp. 122-135.

Rattemeyer, C., 2010, *Exhibiting the New Art: "Op Loose Schroeven" and "When Attitudes Become Form" 1969*. Afterl Bo.

Raymond, C., 1988, "Focs = Fires", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº177, pp. 98-113.

Rendell, J., 2006, *Art and architecture: a place between*. London: I. B. Tauris.

Restany, P., 2002, "Il palazzo del popolo = The people's palace [Palais de Tokyo, Paris]", en *Domus*, 847 (0012-5377).

Ribas, X. y Costa, J., 2003, "Hiperurbano", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 238, pp. 8-9.

Richter, G., Elger, D. y Obirst, H.-U., 2009, *Text, Writings Interviews and letters*. London: Thames and Hudson.

Riegler, F. y Riewe, R., 1995, *Nicht determinierte Architektur, AEDES*. Berlin: AEDES.

Riegler, F. y Riewe, R., 1997, "Institutos de Informatica e Ingenieria Electrotecnica de la Universidad Tecnica de Graz", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº9, pp. 20-25.

Riegler, F. y Riewe, R., 1997, "Escuela del Instituto federal de Pedagogia social en Baden", en *A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología*, nº9, pp. 26-31.

Riegler, F. y Riewe, R., 1998, "Minimalismus made in Graz", en *Architektur Aktuell*. Wien, nº216 (Coop Himmelb(l)au-Die Dynamik des Zwischenraumes/The Dynamic of the In-between / BRT), pp. 99-109.

Riegler, F. y Riewe, R., 2002, *Definite Indefinite*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Architektur Springer Verlag.

Riegler, F., Riewe, R. y Kapfinger, O., 2014, "Different Sources of commonalities", en *10 Years 20 Projects*. Basel: Parks books, pp. 10-18.

Riewe, R., 1998, "Zwischen Faltungen - Tiroler Architektur 1990 bis heute", en *Architektur Aktuell*. Wien, nº219-220 (Neue Architektur aus Tirol/New Tyrolean Architecture), pp. 49-59.

Riewe, R., 2004, "Aechitektur ist Hintergrund", en *Architektur & Bau Forum*. Wien, nº6 (Der Pleitegeier kreist, sucht und findet), pp. 4-5.

Riewe, R.(ed.), 2005, *Space Condition. International Architecture Symposium*. Wien: Springer-Verlag.

Riewe, R. y Riegler, F., 1996, *Riegler Riewe: arbeiten seit 1987*. Graz: Haus der Architektur.

Riley, T., 1995, *Light construction*. New York: Museum of Modern Art.

Risselada, M. et al, 2005, *Team 10: 1953-81, in search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI.

Robbins, D., 1990, *El Independent Group : la postguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: Consejería de Cultura, Educación y Ciencia.

Robbins, D., 1990, "The Independent Group: Forerunners of Postmodernism?", en *The Independent Group: Postwar, Britain and the Aesthetics of Plenty*, pp. 237-248. Massachusets: The MIT Press London.

Rodríguez Cheda, J. B., 1994, *Alejandro de la Sota: construcción, idea y arquitectura*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Rodríguez, M., 2015, *Fuego blanco : La colección moderna del Kunstmuseum Basel : [catálogo de la exposición]*. Madrid : Museo Reina Sofía.

Rodríguez-Pose, A., 2002, *The European Union : Economy, Society and Polity*. Oxford: University Press.

Rorty, R., 1996, "La indagación como recontextualización", en *Objetividad, Realismo y Verdad*. Barcelona: Paidós, pp. 131-153.

Rorty, R., 1996, *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

Rossi, A., 1999, *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rossi, A., Adjmi, M. y Stein, K., 1991, *Aldo Rossi: architecture, 1981-1991*. New York: Princeton Architectural Press.

Rowe, C., 1972, "Introduction", en *Five architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Wittenborn & Company.

Rowe, C. y Koetter, F., 1978, *Collage city*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Rowe, C., Slutzky, R. y Rowe, C., 2007, "Transparency : Literal and Phenomenal", en *Perspecta*, 8 (1963), pp. 45-54.

Ruby, A., 2002, "Del papel del crítico al cliente: y un café turco.", en *2G: Revista internacional de arquitectura*, nº21 (Lacaton & Vassal), p. 100.

Ruby, A., 2002, "Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton", en *2G: Revista internacional de arquitectura*, nº21 (Lacaton & Vassal), p. 4.

Ruby, A. y Ruby, I. (eds.), 2010, *Riegler Riewe : die tiefe der fläche = the depth of the surface*. Berlin: Ruby press.

Ruby, I. y Ruby, A. (eds.), 2002, *Lacaton & Vassal.2G Revista Internacional de Arquitectura. no21*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL.

Ruby, I., Ruby, A. y (ed), 2009, *Von Menschen und Häusern - Architektur aus der Steiermark / Of People and Houses -Architecture from Styria*. Graz: Haus der Architektur.

Ruby, L., Ruby, A. y Sachs, A., 2003, *Minimal Architecture (Architecture in Focus)*. New York. London: Prestel Publishing.

Sainz Gutiérrez, V., 2006, *El proyecto urbano en España : génesis y desarrollo de un urbanismo de los arquitectos*. Sevilla : Universidad de Sevilla.

Sainz Gutiérrez, V., 2011, *Aldo Rossi: la ciudad, la arquitectura, el pensamiento*. Buenos Aires: Nobuko.

Salas, J., 1997, "Producción flexible versus producción masiva: arquitectura para grandes necesidades", en A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, nº10, pp. 22-33.

Salazar, J. y Gausa, M., 2001, *Verb processing: architecture boogazine*. Barcelona: Actar.

Sánchez Usanos, D., 2010, *Reflexiones sobre la postmodernidad: una conversación de David Sánchez Usanos con Fredric Jameson*. Madrid: Abada.

Sarkis, H., Allard, P. y Hyde, T., 2001, *Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival*. Munich: Prestel Verlag.

Scalbert, I., 2013, *Never modern*. Zürich: Park Books.

Schrijver, L., 2014, "Whatever Happened to Projective Architecture? Rethinking the Expertise of the Architect", en Footprint, 3, pp. 123-128

Schwarz, U., 2002, "Kritik: Reflexive Moderne - nicht zum ersten Mal.10 Thesen", en ARCH+, 162, pp. 6-7.

Scott, F. D., 2003, "Involuntary Prisoners of Architecture", en October. MIT Press, 106, pp. 75-101.

Scott, F. D., 2004, "'Counter-Design' of Institutions: Emilio Ambasz's Universitäts Symposium at MoMA", en Grey Room. The MIT Press, 14, pp. 46-77.

Sebal, W. G., 2003, *Los Anillos de Saturno*: una peregrinación inglesa Barcelona. Debate.

Secchi, B., 1984, "Las condiciones han cambiado", en Casabella, nº 498-499, pp. 8-13.

Seguin, R., 2006, "Fredric Jameson. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions", nº17 Utopian Studies. (Summer), p. 543.

Sennet, R., 1978, *The fall of public man*. New York: Vintage Books.

Sennet, R., 2006, "The Open City", en *Urban Age*, (November), pp. 1-5.

Sennet, R., 2009, *El artesano - The Craftsman*. Madrid: Anagrama.

Séron-Pierre, C., 2004, "Chantier Manifeste: à Mulhouse, la Cité prend forme", en *Moniteur architecture AMC*, 142 (0998-4194), pp. 42-43.

Séron-Pierre, C., 2005, "La cité manifeste: Mulhouse", en *Moniteur architecture AMC*, 151 (0998-4194), pp. 52-59.

Serres, M., 1996, *Hermes I, la communication*. Paris: Minuit.

Serres, M., 2004, *El contrato natural*. Valencia: Pre-Textos.

Serres, M. y Martorell, A., 1995, *Átlas*. Madrid: Cátedra.

Simmel, G., 2005, "Metropolis y vida mental", en *Bifurcaciones*. Universidad Nacional Andrés Bello, 4.

Simmel, G., 2011, *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.

Sloterdijk, P., 2004, *Si Europa despierta: reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de la era de su ausencia política*. Valencia: Pre-textos.

Sloterdijk, P., 2005, *Sobre la mejora de la Buena Nueva: el quinto "Evangelio" según Nietzsche*. Madrid: Siruela.

Sloterdijk, P., 2006, *Normas para el parque humano: una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela.

Sloterdijk, P., (vers. Castellano Reguera) I., 2006, *Globos: macrosferología*. Madrid: Siruela.

Sloterdijk, P., 2012, *Has de cambiar tu vida: sobre antropotécnica*. Valencia: Pre-Textos.

Smithson, A. y Smithson, P., 1974, *Without rhetoric: an architectural aesthetic, 1955-1972*. London: M.I.T. Press.

Smithson, A. y Smithson, P., 2001, *Cambiando el arte de habitar: piezas de Mies, sueños de los Eames, los Smithsons*. Barcelona: Gustavo Gili.

Smithson, R., 1973, "Frederick law olmsted and the dialectical landscape", en *Revista Arforum*, v.6.

Smithson, R., 1996, *Robert Smithson: the collected writings*. Editado por J. Flam. Berkeley. Los Angeles/London: University of California Press.

Smithson, R. y Alloway, L., 1981, "Sites / Nonsites", en Flam, J. (ed.) *Unpublished Writings in Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, California: University of California Press.

Soja, E., 1989, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.

Soja, E., 2003, *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. London: Routledge.

Soja, E. W., 2008, *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Solá Morales i Rubió, M. de., 1997, *Las formas de crecimiento urbano*. Barcelona: Edicions UPC.

Solà-Morales, I., Ábalos, I. y Herrerros, J., 2000, "Inscripciones en la superficie", en *Reciclando Madrid*. Barcelona: Actar.

Solà-Morales, I., 1996, "Situaciones", en *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

Solà-Morales, I., Ábalos, I. y Herrerros, J., 2000, "Planta de reciclaje de residuos urbanos en Madrid", en *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº22, p. 14.

Solà-Morales, I. de, 2009, *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Solà-Morales, I. de y Costa, X., 2004, *Metrópolis: ciudades, redes, paisajes*. Barcelona: Gustavo Gili.

Somol, R. et al., 2008, "Notas alrededor del efecto Doppler y otros estados de ánimo de la modernidad.", en *CIRCO*, 145.

Sontag, S., 1964, "Notes on 'Camp'", en *Partisan Review*, 31 (4), pp. 515-530.

Sontag, S., 1984, "Contra la interpretación", Barcelona: Seix Barral.

Soria, E., 1997, *Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat, Colección de Arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Sota, A. de la, 1997, *Alejandro de la Sota: arquitecto*. Madrid: Pronaos.

Sota, A. de la, Lahuerta, J. I. y Piza, A., 1985, *Alejandro de la Sota: arquitecto, catálogo de la exposición celebrada en mayo y junio de 1985 en Barcelona*. Barcelona: CRC, Galería de Arquitectura.

Sparker, P. y Banham, R., 1981, *Design by Choice*. New York: Rizzoli.

Speaks, M., 2006, "Intelligence after theory", en *Perspecta*, nº38, p. 102.

Steinemann, R., 2008, *Global housing projects*. Editado por J. L. Mateo. Barcelona/New York: Actar.

Steiner, D., 1990, "Beziehungen im grenzbereich", en *Katalog der Ausstellung*. Lucern: Architektur Galerie, pp. 18-22.

Steiner, D., 2017, "Steiner's Diary: On Architecture since 1959 / y Dietmar Steiner (Author)". Kunstuniversität Linz: Park Books.

Steiner, D. y (ed), 2002, *Integración: denn Wahnsinn braucht Methode / Madness needs Method - Jan Tumovsky - Heidulf Gengross - Rainer Köberl - Nelo Auer*. Editado por Ausstellungskatalog, Biennale di Venezia, Venezia; Pustet Verlag, Salzburg.

Steiner, G. y Vargas Llosa, M., 2008, *La idea de Europa*. Madrid: Siruela.

Stengers, I., 2011, *Cosmopolitics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Steward, J. H., 1972, *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution*. University of Illinois Press.

Stiller, A., 1997, "La casa como artículo. En el camino hacia la producción", en A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, nº10, pp. 34-47.

Summerson, J., 1957, "El caso de una teoría de la arquitectura 'moderna'", en *Royal Institute of British Architects Journal*, pp. 307-310.

Summerson, J., 1957, "The Case for a Theory of 'Modern' Architecture", en *Royal Institute of British Architects Journal*, June, p. 288.

Summerson, J., 1963, *The Classical Language of Architecture*. London: Methuen&CO LTD.

Szacka, L.-C., 2012, *Exhibiting the Postmodern: three narratives for a history of the 1980 Venice Architecture Biennale*. University College London.

Szeemann, H., 1969, *When Attitudes Become Form: Works, concepts, Processes, situations, Information. Catálogo de la exposición*. London: ICA Institute of Contemporary Arts Nash House The Mall London SW.

Szeemann, H., 2004, *La alegría de mis sueños*. Sevilla: Fundación BACS.

Szyszkowitz, M., Ilisinger, R. y (ed), 2009, *ArchitekturGraz*. Graz: Haus der Architektur.

Tafuri, M., 1973, *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*. Bari: Laterza.

Tafuri, M., 1975, "L'architecture dans le boudoir: El lenguaje de la crítica y la crítica del lenguaje", en *Oppositions*, 3.

Tafuri, M., 1980, *Vienna Rossa: la política residenziale nella Vienna socialista, 1910-1933*. Milano: Electa.

Tafuri, M. y Serra Cantarelli, F., 1984, *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Tafuri, M., 1995, *Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra.

Tafuri, M. y Dal Co, F., 1979, *Modern Architecture*. New York: Rizzoli.

Tafuri, M., 2013, *Por una Crítica de la Ideología en Arquitectura*. Sevilla: Víbok Works, Colección Marginalia.

Taylor, V. y Winquist, C. E., 2001, *Encyclopedia of Postmodernism*. Editado por V. E. Taylor y C. E. Winquist. London: Routledge.

Teyssot, G., 1988, *Interior Landscapes*. Rizzoli.

Teyssot, G., 2013, *A topology of everyday constellations* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Todd, E., 1995, *La invención de Europa*. Barcelona: Tusquets.

Tomljanovic, P., 2016, "On Memes, Migrants, and Spectrum", en *Work, Migration, Memes, Personal Geopolitics*, (30), pp. 109-116.

Toulmin, S. E., Ruiz-Domènec, J. E. y Moreno Carrillo, B., 2001, *Cosmópolis: el trasfondo de la modernidad*. Barcelona: Península.

Trelcat, S., 2002, "Palais de Tokyo, Paris, 'site de création contemporaine' : Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal", en *Architecture d'aujourd'hui*, nº339 (0003-8695), pp. 20-21.

Trelcat, S., 2002, "Droit de cité à Mulhouse: cinq manifestes pour le logement social", en *Architecture d'aujourd'hui*, nº340 (0003-8695), p. 22-24, 26.

Trelcat, S., 2008, "L'aléatoire comme signature", en *Beaux Arts Magazine*, 292, p. 28.

Trias, E., 1988, "Esencia del arte moderno = The Essence of modern art", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº177, pp. 80-95.

Uhl, O., 1993, *Wohnarchitektur: veränderungs- und ausbaufähig*. Urbanes Wohnen e.v. München; Eigenverlag, München.

Ulama, M., 2002, *Architektur als Antinomie*. Wien - Bolzano / Bozen: Folio Verlag.

Ungers, O. M. et al., 2013, *The city in the city: Berlin: a green archipelago*. Zürich: Lars Müller Publishers.

Ungers, O. M. y Vieths, S., 1999, *The dialectic City*. Skira.

Unterrainer, W., 1997, "Viviendas adosadas en Bregenz", en A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, nº9, pp. 110-115.

Ursprung, P., 2015, "Out of Bologna. Lacaton & Vassal Nantes School of Architecture", en *e-flux journal*.

Ursprung, P. y Herzog, J., 2002, *Herzog & De Meuron natural history*. Montréal: Canadian Centre for Architecture : Lars Müller Publishers.

Valcarce, M. T., 1999, *Nuevo Brutalismo I y II, Cuaderno de Notas*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Valena, T. F., Avermaete, T. y Vrachliotis, G., 2010, *Structuralism reloaded: Rule-based design in architecture and urbanism*. Edition Axel Menges GmbH.

Vallejos, G., 1999, "Peirce: Pragmatismo, Semiótica y Realismo", en *Cinta de Moebio, Ed. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile*, 5.

Varnelis, K., 2011, "Campos infraestructurales", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº261.

Varnelis, K., 2008, *The Infrastructural City: Networked Ecologies in Los Angeles*. Barcelona: Actar.

Vásquez Rocca, A., 2006, "Peter Sloterdijk: extrañamiento del mundo. Abstinencia, drogas y ritual", en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Universidad Complutense, 14.

Vattimo, G., 2007, "El pensamiento de los débiles", en *A parte Rei. Revista de Filosofía*, 54, pp. 1-2.

Velázquez, I. y Verdaguer, C., 2011, *Regeneración urbana integral Tres experiencias europeas innovadoras: Île de Nantes, Coin Street y Barrio de la Mina, Sepes Entidad Estatal de Suelo*.

Venturi, R., 1972, *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Venturi, R., Izenour, S. y Scott-Brown, D., 1978, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vermeulen, T., 2010, "Notes on Metamodernism", en *Journal of Aesthetics & Culture*, 2.

Vidal-Auladell, F., 2007, "Fredric Jameson, o la singularidad dialéctica de la teoría", en *Revista de Filosofía*, nº 40, pp. 173-180.

Vidler, A., 2003, "Hacia una teoría del programa arquitectónico", en *October*. MIT Press, 106, pp. 59-74.

Vidler, A., 2004, "Architecture's expanded field: finding inspiration in jellyfish and geopolitics, architects today are working within radically new frames of reference", en *Arforum*.

Vidler, A. y Sainz, J., 1997, *El espacio de la ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*. Madrid: Alianza.

Virilio, P., 1998, *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Virno, P., 2003, "Dossier de lectureas Paolo Virno Barcelona octubre 2003", en *Archiépilago: Cuadernos de crítica de la cultura*, nº54.

Virno, P., 2003, *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.

Waechter-Bohm, L., 1988, "Jahremarkt der Konzepte", en *Hemeroteca. Die Presse. Spectrum*, Wien, 25/26.

Wagner, A. y Senardens de Grancy, A., 2012, *Was bleibt von der "Grazer Schule"?* Architektur utopien seit 1960ern revisited. Berlin: Jovis Verlag GmbH.

Walker, E., 2009, *Office: Kersten Geers David Van Severen: Seven Rooms*. Editado por M. Kueng. Amberes: de Singel.

Walker, E., 2010, *Lo ordinario*. Barcelona : Gustavo Gili.

Walker, E., 2015, "How do you design?", en A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, nº45, pp. 136-138.

Wallis, B. y Kastner, J., 1998, *Land and Enviromental Art*. London: Phaidon.

Walter Zschokke, Nitschke, M. y (ed), 2007, *Architektur in Niederösterreich 1997-2007*. Springer Publishing.

Wang, W., 1988, "Die Repräsentation der Institution im Stadtraum", en *Geburt einer Hauptstadt am horizont (Steiner, D., et al.)*. Wien: BuchQuadrat, pp. 391-440.

Weibel, P. (ed.), 1997, *Jenseits von Kunst. Ausstellung, Wanderausstellung*. Wien: Passagen Verlag.

Weibel, P. y Drechsler, W., 1991, "Pintura entre Materialidad e Immaterialidad", en *Kant Rild cocht*, 45-249.

Whiting, S., 2003, "Going Public", en Toorn, R. van y Sigler, J. (eds.) *Hunch, The Berlage Institute Report 6/7 "109 Provisional Attempts to Address Six Simple and Hard Questions About what Architects should Do Today and where Their Profession Might Go Tomorrow"*.

Wittkower, R., 1995, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza.

Wollheim, R., 1965, "Minimal Art", en *Arts Magazine*.

Yamazaki, R. y Herrerros, J., 2013, *Kisho Kurokawa la torre cápsula de Nakagin*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Zaera-Polo, A., 2012, *The sniper's log: architectural chronicles of generation X*. Barcelona : Actar.

Zarza, D., 2001, "Desbordes Urbanos", *Circo* 2001,83.

Zaugg, R., 1996, *Herzog and De Meuron : an exhibition*. Stuttgart: Cantz.

Zevi, B., 2000, "Después de 5000 años, la revolución", en *Lotus International*, nº104 (Marzo), pp. 52-55.

Zinsmeister, A., Wallisser, T. y (ed), 2010, *Jour Fixe - Zeitenöss. Positionen in Architektur, Design, Kunst*. Berlin: DOM publishers.

Zschokke, W., 1997, "Morger and Degelo. La estandarización es un asunto intelectual", en A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, nº10, pp. 112-119.

Zumthor, P., 1997, "Museo de Arte en Bregenz", en A+T: revista trimestral de Arquitectura y Tecnología, nº10, p. 144.

Zumthor, P., 2009, "Atmósferas. Entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor", Festival de Literatura y Música "Wege durch das Land" en Wedlingshausen. Barcelona: Gustavo Gili.

A. 4. GRAPHIC ANNEX OF RELATED WORKS

SUMMARY

0. BEFORE 1950

- KIESLER, FREDERIK. AUSTRIA, 1924, INTERNATIONALE AUSSTELLUNG NEUER THEATERTECHNIK, VIENNA
- KIESLER, FREDERICK. FRANCE, 1925, OSTERREICHE PAVILION, INTERNATIONAL EXHIBITION, PARIS
- HILBERSEIMER, LUDWIG. GERMANY, 1924, VERTICAL CITY, URBAN DESIGN PROPOSAL, BERLIN
- MEYER, HANNES. SWITZERLAND, 1926, PETERSSCHULE (GIRLS SCHOOL), BASEL
- MEYER, HANNES AND HANS WITTER. SWITZERLAND, 1927, LEAGUE OF NATIONS BUILDING, GENEVA
- FREY, ALBERT Y KOCHER, LAWRENCE. USA, 1927-1932, ALUMINIUM HOUSE, NEW YORK (RECONTR. 1987 LONG ISLAND)
- EAMES, CHARLES AND RAY. USA, 1945 - 1949, EAMES HOUSE, LOS ANGELES
- PROUVE J. 1948, FRANCE, FEREMBAL HOUSE, DEMOUNTABLE HOUSE, NANCY
- (RECONSTR. J. NOUVEL, 2010)
- SMITHSON, ALISON & PETER. UK, 1949-1954, HUNSTANTON SECONDARY SCHOOL, HUNSTANTON

1. 1950-1969

- SMITHSON, ALISON & PETER. UK, 1959-1982, UPPER LAWN PAVILION, FONTHILL WILTSHIRE
- HAMILTON, RICHARD. UK, 1951, GROWTH AND FORM EXHIBITION, LONDON
- SMITHSON, ALISON & PETER. UK, 1953, PARALLEL OF LIFE AND ART ICA, LONDON
- HAMILTON, RICHARD. UK, 1957, AN EXHIBIT, LONDON
- SMITHSON, ALISON & PETER. UK, 1956, PATIO AND PAVILION EXHIBITION, LONDON
- HAMILTON, RICHARD. UK, 1955, MAN MACHINE AND MOTION EXHIBITION, LONDON
- MIES VAN DER ROHE, USA, 1950-1951, FIFTY BY FIFTY HOUSE (50X50 HOUSE), CHICAGO
- MIES VAN DER ROHE, USA, 1953-1954, CONVENTION CENTRE, CHICAGO, ILLINOIS
- MAX, BILL. GERMANY, 1956, ULM PAVILLION, STUTTGART
- MAX, BILL. GERMANY, INGE AICHER-SCHOLL, OTL AICHER, 1955, ULM HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG (ULM DESIGN SCHOOL), ULM
- PRICE, CEDRIC. UK, 1961, THE FUN PALACE, LEA RIVER
- MIES VAN DER ROHE, GERMANY, 1962-1968, NEUE NATIONAL GALLERIE, BERLIN
- MAX, BILL. SWITZERLAND, 1964, PAVILION EXPO, LAUSANNE
- ORTIZ-ECAGÜE RUBIO, CÉSAR SPAIN, 1954-1956 COMEDORES DE LA FACTORÍA SEAT (SEAT FACTORY DINING ROOMS), BARCELONA
- DE LA SOTA, ALEJANDRO. SPAIN, 1957-1959, RESIDENCIA DE VERANO DE ESTUDIANTES (SUMMER RESIDENCE FOR STUDENTS), MADRID
- CORRALES GUTIERREZ, J.A. & VASQUEZ MOLEZUN, BELGIUM, 1956-1958, SPANISH PAVILION, BRUSSELS
- CORRALES GUTIERREZ, J.A. & VASQUEZ MOLEZUN, SPAIN, 1968, FÁBRICA COFARES (OFFICES, WAREHOUSE), MADRID
- DE LA SOTA, ALEJANDRO SPAIN, 1975-1975, AVIACO AIRLINES HEADQUATERS, CONCURSO, MADRID

2. 1970-1989

- PRICE, CEDRIC. UK, 1972 - 1976, INTERACTION CENTRE, KENTISH TOWN, LONDON
- FREI OTTO. GERMANY, 1976 - 1981, ECO-HOUSING COMPLEX, BERLIN
- DE LA SOTA, ALEJANDRO SPAIN, 1984, CASAS EN LA ALCUDIA, MALLORCA
- MISS MARY, UK, 1978, PERIMETER/ PAVILION/ DECOYS INSTALLATION, NASSA COUNTY MUSEUM, NEW YORK
- MISS, MARY. UK, 1989, BEDFORD SQUARE INSTALLATION, LONDON
- HERZOG & DE MEURON. GERMANY, 1981 - 1982, FREI PHOTOGRAPHIC STUDIO, WEIL AM RHEIN
- HERZOG & DE MEURON. ITALY, 1982-1988, TAVOLE HOUSE, TAVOLE
- HERZOG & DE MEURON. SWITZERLAND, 1984-1985, PLYWOOD HOUSE, BOTTMINGEL, BASEL
- HERZOG & DE MEURON. SWITZERLAND, 1984-1986, RICOLA STORAGE BUILDING, LAUFEN
- MORGER H., DEGELLO M., PRETE G. SWITZERLAND, 1987-1988, KINDERGARTEN PROVISORIUM, BASEL
- HERZOG & DE MEURON. GERMANY, 1989-1992, GOETZ COLLECTION GALLERY, MUNICH
- MARLKI, PETER. SWITZERLAND, 1989-1992, LA CONGIUNTA MUSEUM, LEVENTINA VALLEY, TICINO
- HERZOG & DE MEURON. SWITZERLAND, 1989-1990, ARKITEKTUR DENKFORM EXHIBITION, ZURICH
- KRISCHANITZ, ADOLF. AUSTRIA, HERZOG & MEURON, 1987-1992, HOUSING PILOTENGASSE, VIENNA
- KRISCHANITZ, ADOLF. AUSTRIA, 1987-1988, TRAISEN PAVILION, ART SPACE, SANKT POLTEN
- HONDELATTE, JACQUES. FRANCE, 1988-1990, EXTENSIONS DU TRIBUNAL DE GRANDE INSTANCE ET DE L'ÉCOLE NATIONALE DE LA MAGISTRATURE, BORDEAUX
- OMA. FRANCE, 1989, TRÈS GRANDE BIBLIOTHÈQUE (THE NATIONAL LIBRARY COMPETITION, PARIS

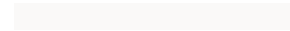
3. 1990-1999

- KRISCHANITZ, ADOLF. AUSTRIA, 1991-1992, KUNSTHALLE KARLSPLATZ, VIENNA
- KRISCHANITZ, ADOLF. CUFER M., HOLLEIN H., CZECH H., ISOZAKI A., DELUGAN R., PEICHL G., NEUMANN H., LOUDON M., HOLZBAUER W., AUSTRIA, 1992-1999, DONAU CITY MASTERPLAN, VIENNA
- KRISCHANITZ, ADOLF. AUSTRIA, 1994, NEW WORLD SCHOOL, VIENNA
- KRISCHANITZ, ADOLF. GERMANY, 1994-1995, BOOK FAIR PAVILION, FRANKFURT
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 1990 - 1992, CULTURAL CENTRE WOLKENSTEIN I, STAINACH, STYRIA
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 1990-1998, FLUGHAFEN AIRPORT, GRAZ, STYRIA
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 1991, STUDENT CENTRE AT TECHNICAL UNIVERSITY, GRAZ
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 1992-1994, STRASSGANG HOUSING, GRAZ
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 1993-2001, INSTITUTES FOR COMPUTER SCIENCE AND ELECTRONIC, TECHNICAL UNIVERSITY, GRAZ, STYRIA
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 1993-2001, INSTITUTES FOR COMPUTER SCIENCE AND ELECTRONIC, TECHNICAL UNIVERSITY, GRAZ, STYRIA
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 1999-2004, INNSBRUCK HAUPTBAHNHOF (INNSBRUCK RAILWAY STATION), INNSBRUCK
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. SPAIN, 1998, FABRICATIONS MACBA (EXHIBITION), BARCELONA
- HERZOG & DE MEURON. FRANCE, 1992-1993, RICOLA-EUROPE SA, PRODUCTION AND STORAGE BUILDING, MULHOUSE-BRUNSTATT
- BURKHALTER SUMI ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 1992-1994, KINDERGARTEN, AM SCHLATT, LUSTENAU
- DAEM K & ROBBRECHT P. GERMANY, 1992, AUE PAVILIONS, KASSEL
- BENEDER, ERNST. GERMANY, 1994-1996, OSTARRICHI CULTURAL CENTER, NEUHOFEN
- BAUMSCHLAGER EBERLE. AUSTRIA, 1995-1996, HAUS KERN (FAMILY HOUSE), LOCHAU
- HERZOG & DE MEURON. FRANCE, 1995, CENTRE POMPIDOU EXHIBITION, PARIS
- HUBMANN VASS. AUSTRIA, 1996 - 1998, ALPENMILCHZENTRALE, EXHIBITION AND EVENTS CENTRE, VIENNA

- LOEBERMAN, MATHIAS. GERMANY, 1997-2000, EXPERIMENTAL INFO BOX, NURNBERG
- BRANDHUBER KNIESS. GERMANY, 1997-2000, KÖLN BRETT HOUSING, COLLOGNE
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1990, ESTACION DEPURADORAS DE AGUAS RESIDUALES DE MAJADAHONDA, MADRID
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1990, ESTACION DEPURADORAS DE AGUAS RESIDUALES DE VILLALBA, MADRID
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1992, HEAD OFFICE FOR THE SAVINGS BANK OF GRANADA, GRANADA
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1994, BILBAO ISLAND AND TOWER, PLANNING COMPETITION, BILBAO
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1995-2003, PABELLÓN DE GIMNASIA EN EL RETIRO (GYMNASTICS PAVILION), MADRID
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1995-1996 III BIENAL DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA, (III SPANISH BIENAL ARCHITECTURE EXHIBITION), MADRID
- ABALOS & HERREROS, SPAIN, 1997-1999, SALA MUNICIPAL Y PLAZA MAYOR, COLMENAREJO, MADRID
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1996-1999, VALDEMINGOMEZ RECYCLING AND COMPOSTING PLANT, MADRID
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1996-1999, VALDEMINGOMEZ RECYCLING AND COMPOSTING PLANT, MADRID
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 1999-2002, GORDILLO, PAINTER'S STUDIO & ARCHIVE, MADRID
- GEIPEL, FINN. FRANCE, 1990-1994, ÉCOLE NATIONALE D'ARTS DÉCORATIFS (NATIONAL SCHOOL OF DECORATIVE ARTS), LIMOGES
- LACATON & VASSAL. FRANCE, 1992-1993, LATAPIE HOUSE, FLOIRAC
- LACATON & VASSAL. FRANCE, 1995-2001, UNIVERSITÉ ARTS & SCIENCES HUMAINES (UNIVERSITY OF ARTS AND HUMAN SCIENCES), GRENoble
- JACQUES HONDELATTE. FRANCE, 1997, ÉCOLE D'ARCHITECTURE, COMPIÈGNE
- LACATON & VASSAL. FRANCE, 1998, CAP FERET HOUSE, CAP FERET

4. 2000-2009

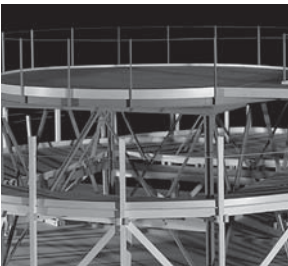
- KRISCHANITZ, ADOLF. GERMANY, 2008-2010, TEMPORARY KUNSTHALLE, EXHIBITION SPACE, BERLIN
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 2000, ES PIL-LARI HOUSING COMPLEX, PALMA DE MALLORCA
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, BIOMETHANATION AND COMPOSTING PLANT, 2001, PINTO, MADRID
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 2000-2003, CASA MORA, CÁDIZ
- ABALOS & HERREROS. SWITZERLAND, 2004, EPFL LEARNING CENTRE, LAUSANNE
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, 2005, EXPOSICION GRAND TOUR EXHIBITION, GRAN CANARIAS, MADRID
- ABALOS & HERREROS. SPAIN, ENTKIEWICZ R. 2007-2011, CENTRO DE OCIO (LEISURE CENTRE), AZUQUECA DE HENARES
- LACATON & VASSAL. FRANCE, 2000-2002, PALAIS DE TOKYO, SITE FOR CONTEMPORARY CREATION, PARIS
- LACATON & VASSAL. AUSTRIA, 2001, CAFÉ UNA, TURKISH CAFÉ, VIENNA
- LACATON & VASSAL. FRANCE, 2003-2005, MULHUSE SOCIAL HOUSING, MULHUSE
- LACATON & VASSAL. IRELAND, 2007, URBAN PLAN FOR A NEIGHBORHOOD, DUBLIN
- LACATON & VASSAL. FRANCE, 2003-2009, ÉCOLE D'ARCHITECTURE (SCHOOL OF ARCHITECTURE), NANTES
- LACATON & VASSAL. FRANCE, 2003-2009, ÉCOLE D'ARCHITECTURE (SCHOOL OF ARCHITECTURE), NANTES
- LACATON & VASSAL. IRELAND, 2007, URBAN PLAN FOR A NEIGHBORHOOD, DUBLIN
- LACATON & VASSAL. SWITZERLAND, 2008, LABORATORIOS HOLCIM, HOLDERBANK
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 2000 - 2003, LITERATURHAUS GRAZ, STYRIA
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 2003-2005, EUROSPAR SUPERMARKET, LEIBNITZ, STYRIA
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. POLAND, 2008, MUSEUM OF POLISH HISTORY, WARSAW
- RIEGLER RIEWE ARCHITEKTEN. AUSTRIA, 2007-2010, THE DEPTH OF THE SURFACE, BARCELONA, GRAZ, KATOWICE, BERLIN.
- BRANDLHUBER, KNIESS. GERMANY, 2007-2010, BRUNNENSTRASSE (ARTS AND CULTURAL CENTRE), BERLIN



0. BEFORE 1950

Kiesler, Frederik. Austria, 1924, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Vienna

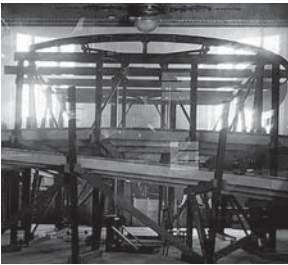
- 1. Space Stage photograph
- 2. Model reconstruction
- 3. Exhibition photograph
- 4. Exhibition photograph



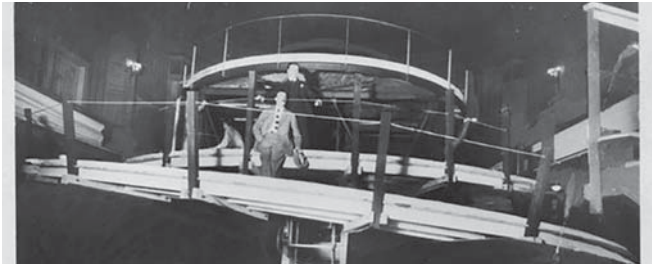
2.



3.



1.



4.

Kiesler, Frederick. France, 1925, Österreichische Pavillon, International Exhibition, Paris

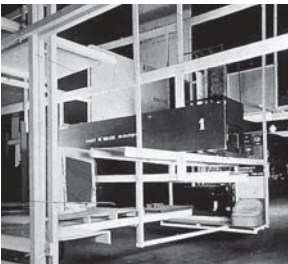
- 1. Pavilion photo
- 2. Pavilion photo
- 3. Pavilion photo
- 4. Reconstruction MAC



1.



3.



2.



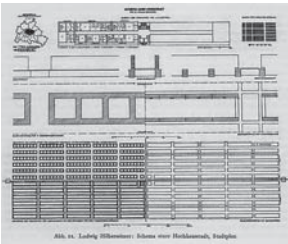
4.

Hilberseimer, Ludwig. Germany, 1924, Vertical City, Urban Design Proposal, Berlin

SCALE 1/2000 0 10 20 40



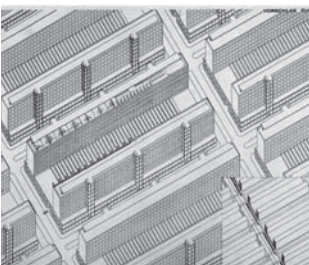
1.



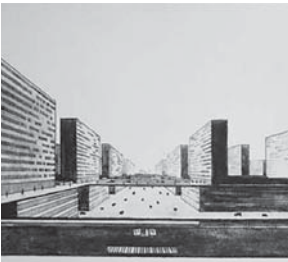
2.



3.



4.



5.

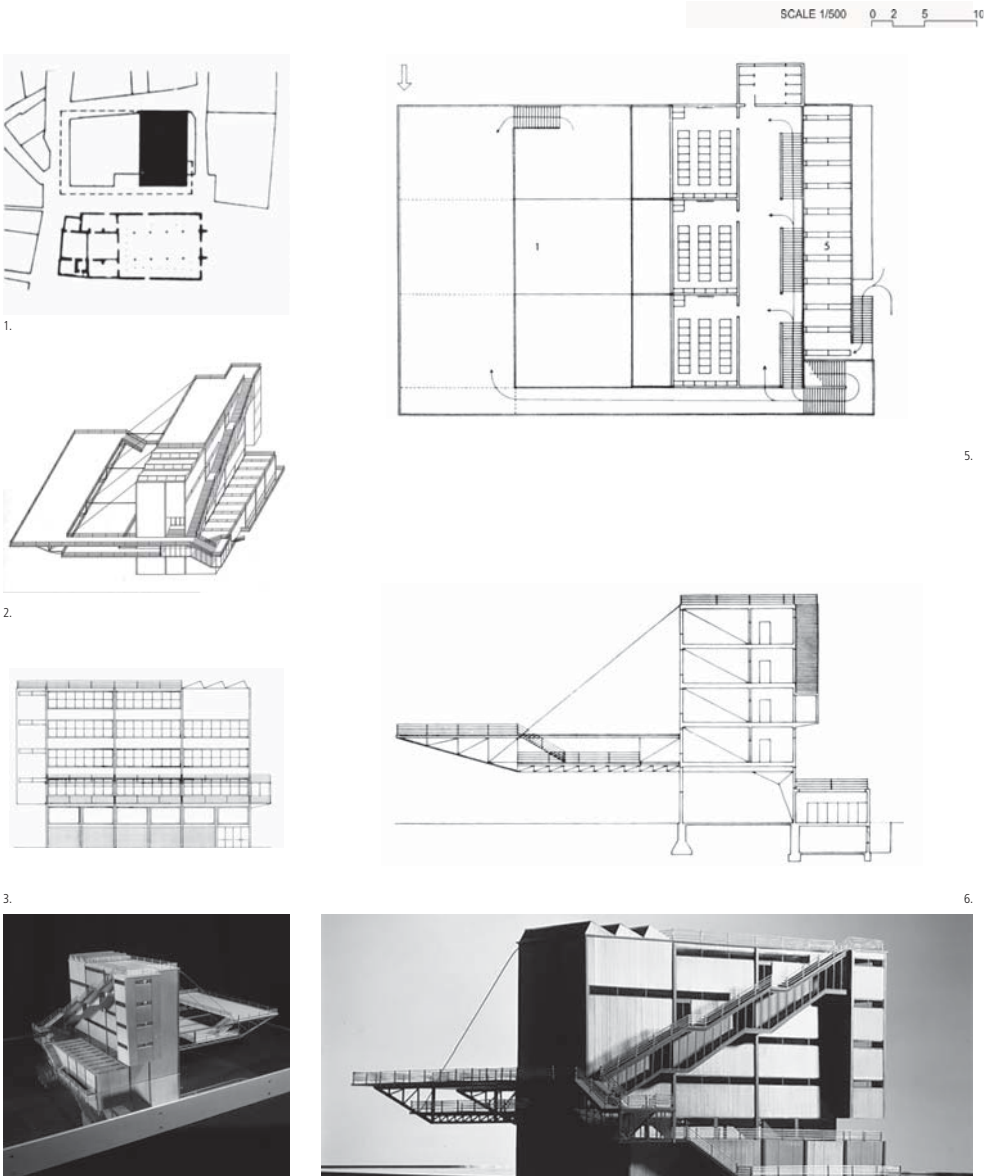
- 1. Ground floor plan
- 2. Site Plan
- 3. Aerial view
- 4. Axonometric view

- 5. Perspective view
- 6. Exterior view



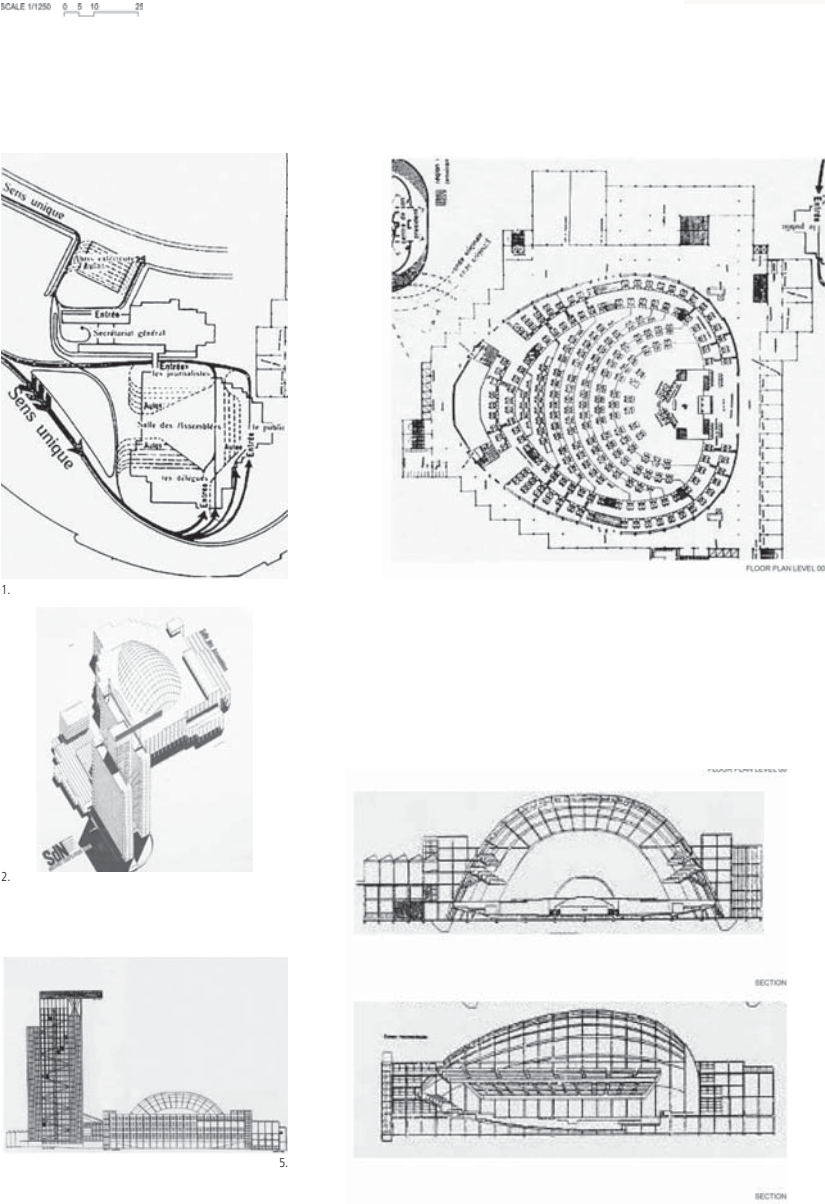
6.

Meyer, Hannes. Switzerland, 1926, Petersschule (Girls school), Basel



1. Site plan
2. Axonometric drawing
3. Elevation
4. Model
5. Floor plan level 00
6. Section
7. Model

Meyer, Hannes and Hans Witter. Switzerland, 1927, League of Nations Building, Geneva



1. Site plan
2. Axonometric drawing
3. Elevation
4. Model
5. Floor plan level 00
6. Section
7. Model

Frey, Albert y Kocher, Lawrence. USA, 1927-1932, Aluminium House, New York (recontr. 1987 Long Island)



1.



2.



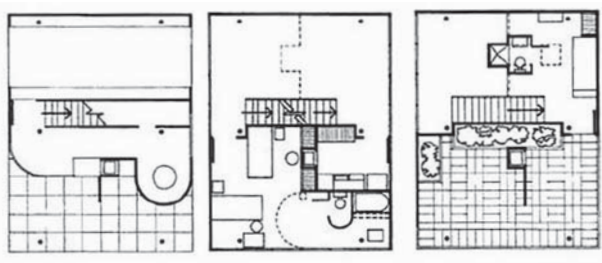
3.



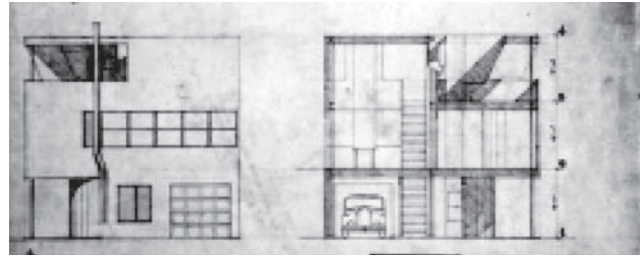
4.

- 1. Site plan
- 2. Entrance door reconstruction
- 3. Construction
- 4. Exterior view reconstruction
- 5. Floor plan level 0, 1, 2
- 6. Facade A
- 7. Facade B
- 9. Exterior View reconstruction

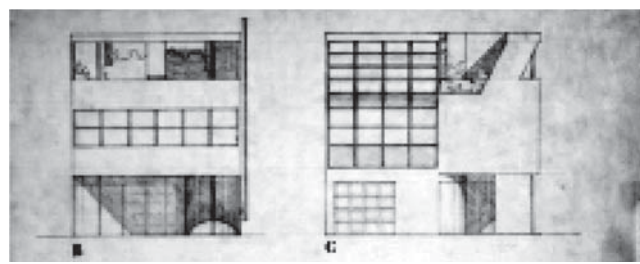
SCALE 1/200 0 1 2 4



5.



6.



7.



8.

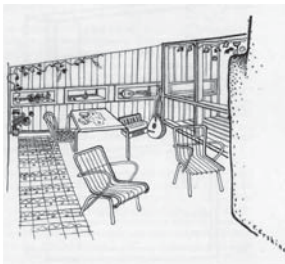
Erskine , Ralph, Sweden. 1941, The Box, Lissma (1989 reconstruction)



1.



2.



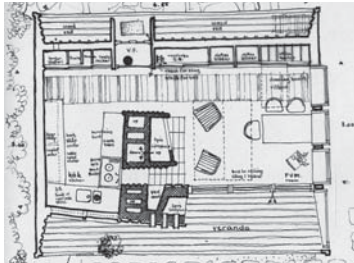
3.



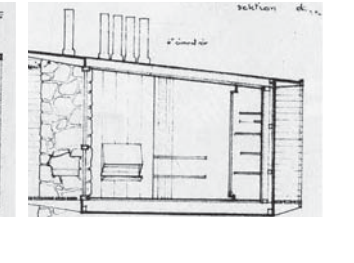
4.

- 1. Site plan
- 2. Exterior view sketch
- 3. Interior view sketch
- 4. Exterior view
- 5. Floor plan level 0
- 6. Section AA'
- 7. Section BB'
- 8. Facade

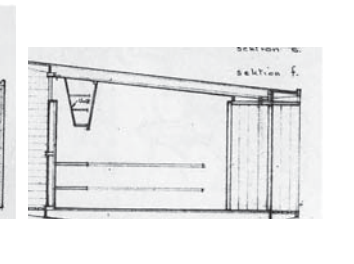
SCALE 1/125 0 1 2



5.



6.



7.

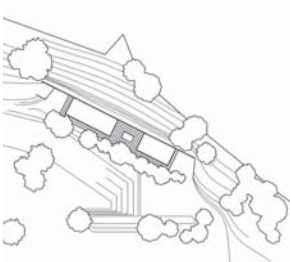


8.

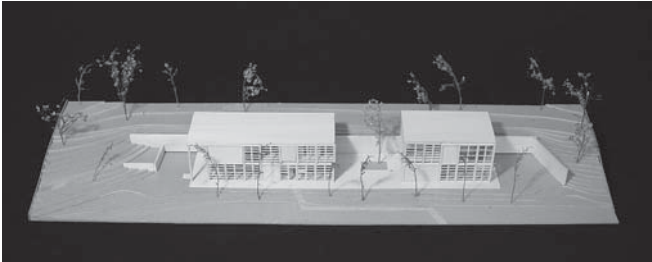
- 9. Section CC'
- 10. Exterior view reconstruction

Eames, Charles and Ray. USA, 1945 - 1949, Eames House, Los Angeles

SCALE 1/500 0 2 5 10



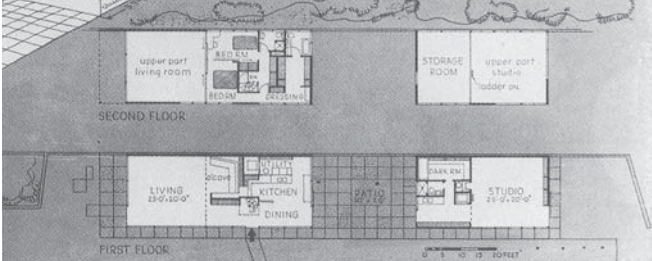
1.



4.



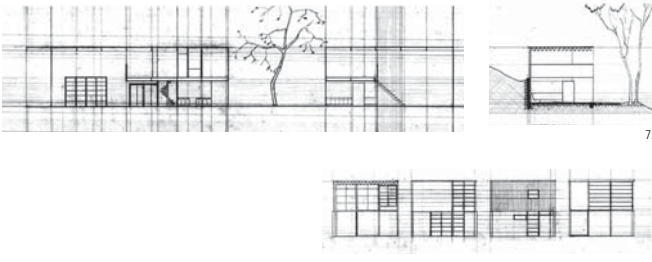
2.



5.



3.



7.



4.

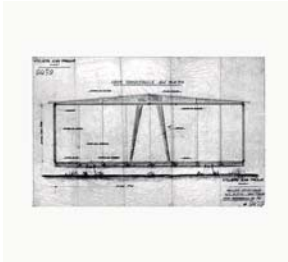


9.

1. Site Plan
2. Exterior view
3. Exterior view
4. Physical Model
4. Ground Floor Plan
6. First Floor Plan
7. East Elevation
8. North and South Elevations

Prouve J. 1948, France, Ferembal House, Demountable House, Nancy (reconstr. J. Nouvel, 2010)

SCALE 1/250 0 1 2 5



1.



2.

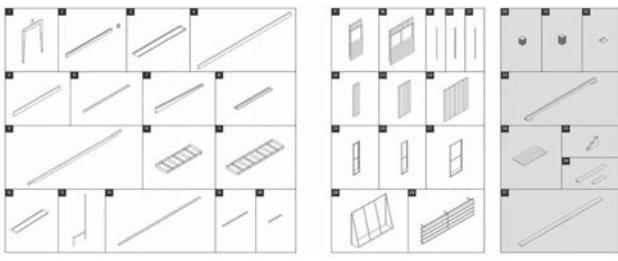


3.



4.

1. Section
2. Exterior view reconstruction
3. Interior view
4. Interior view exhibition
5. Floor plan level 2
6. Construction elements
8. Exterior View
9. Exterior View reconstruction



5.



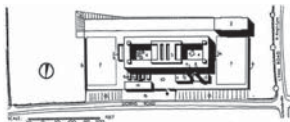
7.



8.

Smithson, Alison & Peter. UK, 1949-1954, Hunstanton Secondary School, Hunstanton

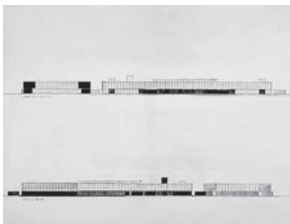
SCALE 1/1000 0 5 10 20



1.



2.

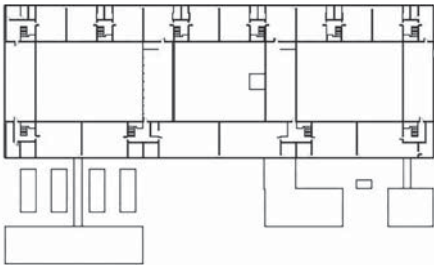


3.

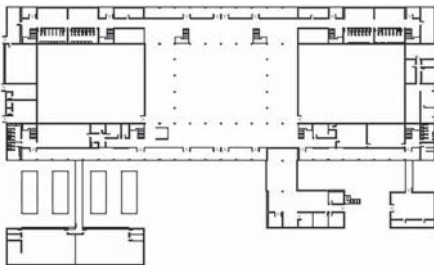


4.

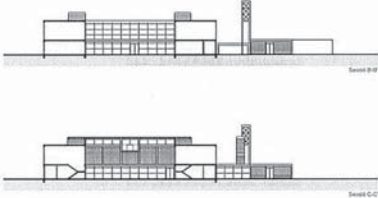
1. Site plan
2. Interior view
3. Facades
4. Exterior view



5.



6.



7.



8.



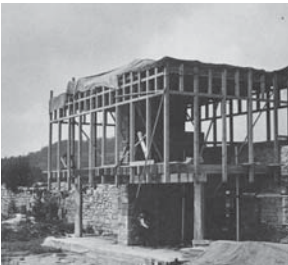
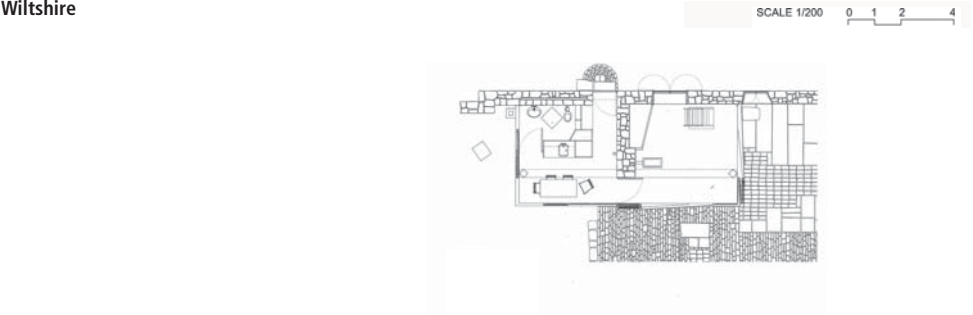
9.

9. Exterior view

5. Floor plan level 0
6. Floor plan level 1
7. Cross section A
8. Cross section BB'

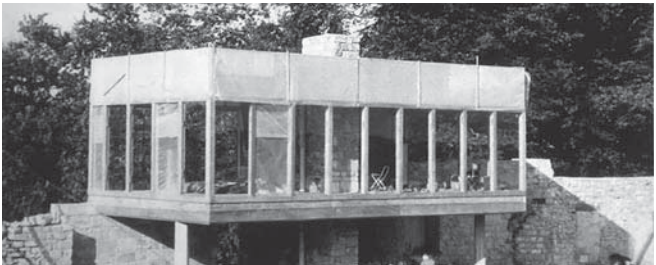
1. 1950-1969

Smithson, Alison & Peter. UK, 1959-1982, Upper Lawn Pavilion, Fonthill Wiltshire

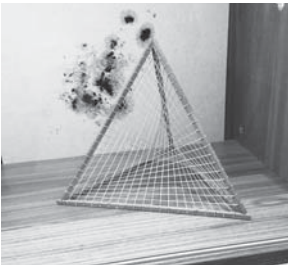
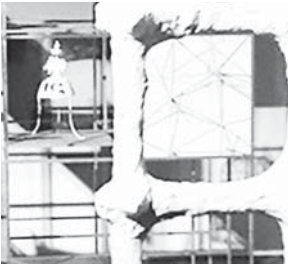


1. Interior view
2. Exterior view
3. Exterior view 4. Floor plan level 0.
Redrawn by Sergison Bates

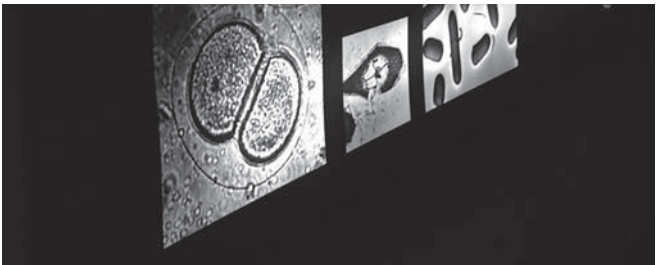
5. Section Redrawn by Sergison Bates
6. Facade Redrawn by Sergison Bates
7. Exterior View



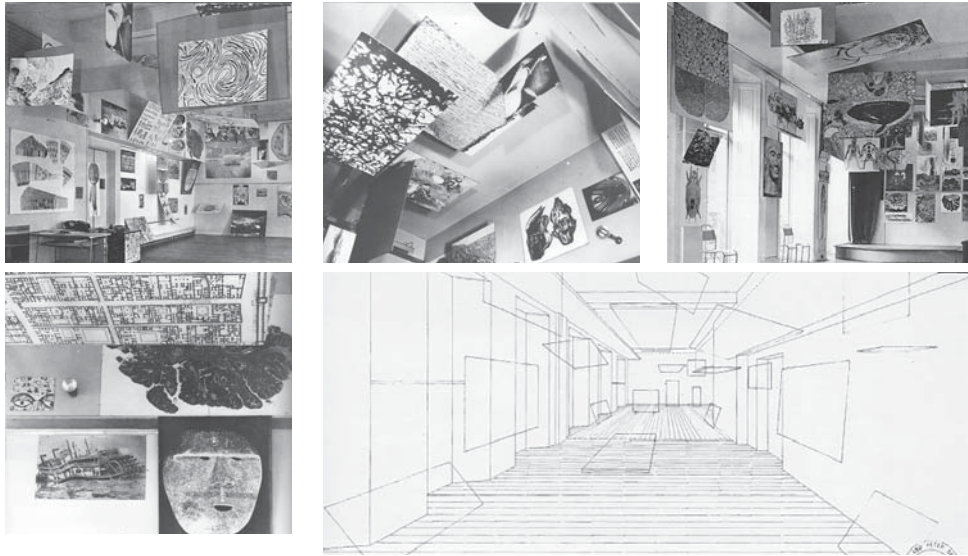
Hamilton, Richard. UK, 1951, Growth and Form Exhibition, London



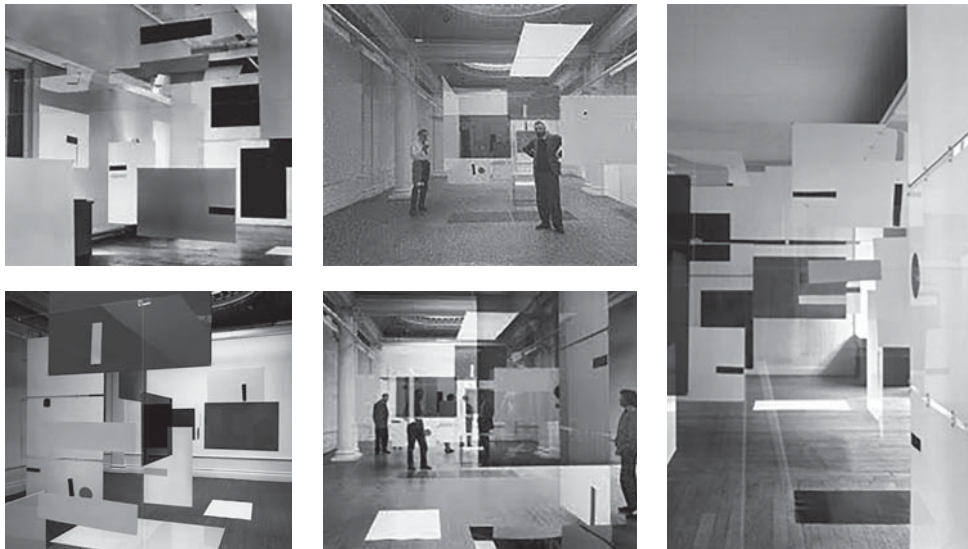
1-7. Exhibition prototypes
photos



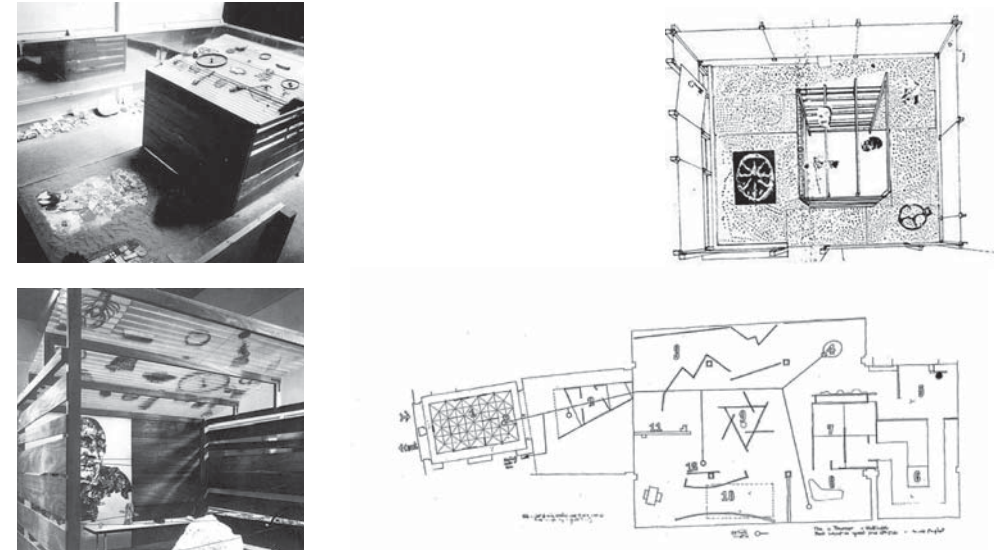
Smithson, Alison & Peter. UK, 1953, Parallel of Life and Art Ica, London



Hamilton, Richard. UK, 1957, An Exhibit, London



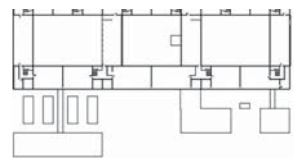
Smithson, Alison & Peter. UK, 1956, Patio and Pavilion Exhibition, London



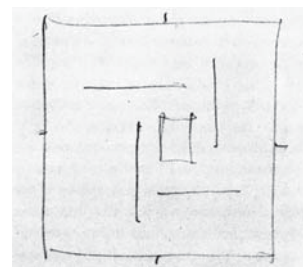
Hamilton, Richard. UK, 1955, Man Machine and Motion Exhibition, London



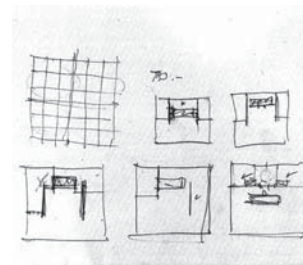
Mies van der Rohe, USA, 1950-1951, Fifty by Fifty House (50x50 House), Chicago



1.



2.



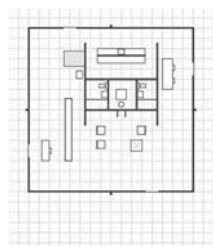
3.



4.

1. Site plan
2. Conceptual sketch
3. Original sketches
4. Prototype model

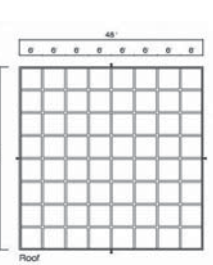
5. Floor plan: One bedroom
6. Floor plan: two bedrooms, one enclosed
7. Floor plan: three bedrooms



5.



6.



7.



8.

5. Floor plan: One bedroom
6. Floor plan: two bedrooms, one enclosed
7. Floor plan: three bedrooms

8. Floor plan: three bedrooms and drapery indication
9. Floor plan: structural grid
10. Longitudinal section

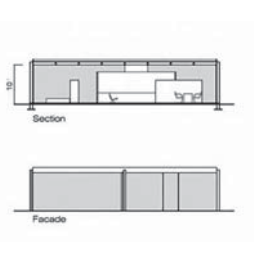
SCALE 1/500 0 2 5 10



9.



10.



11.

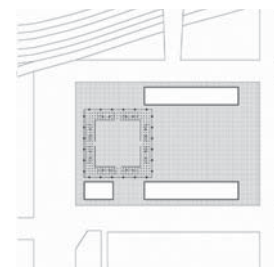


12.

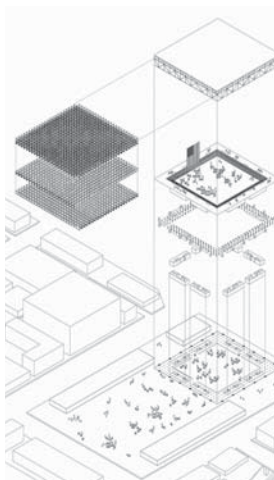
11. Elevation
12. Exterior view

Mies van der Rohe, USA, 1953-1954, Convention Centre, Chicago, Illinois

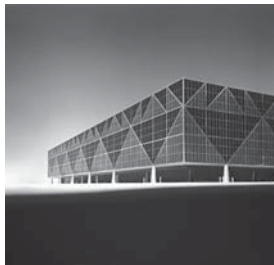
SCALE 1/5000 0 20 50 100



1.

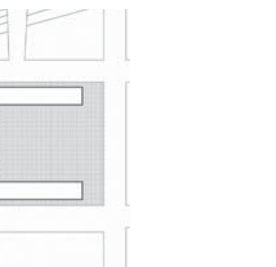


2.

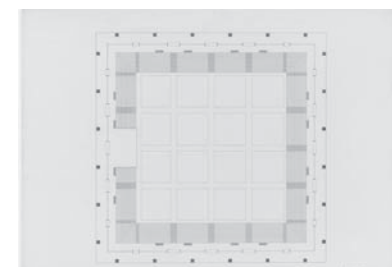


3.

1. Site plan
2. Exploded axonometric drawing
3. Exterior view



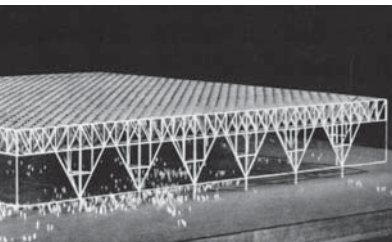
4. Floor plan level 00
5. Section
6. Physical model
7. Aerial view



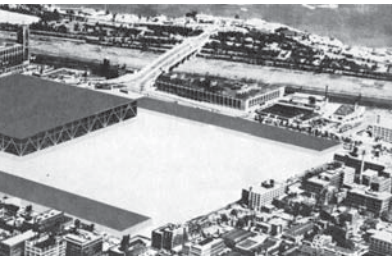
5.



6.



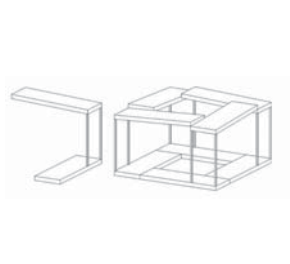
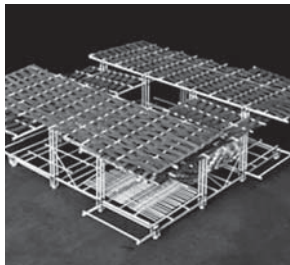
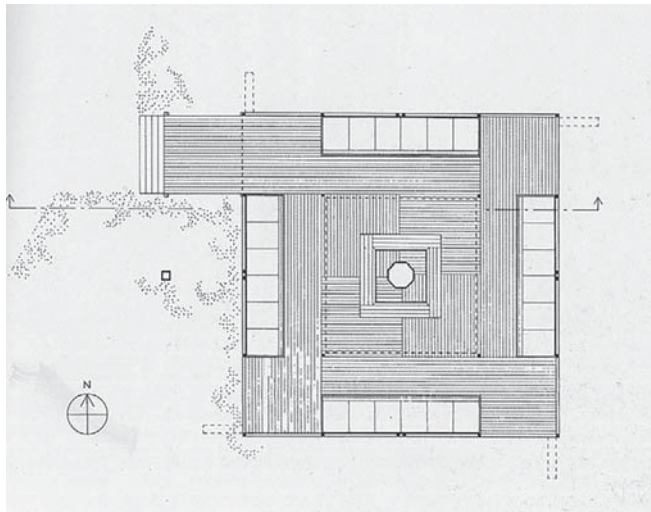
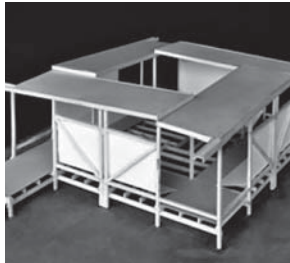
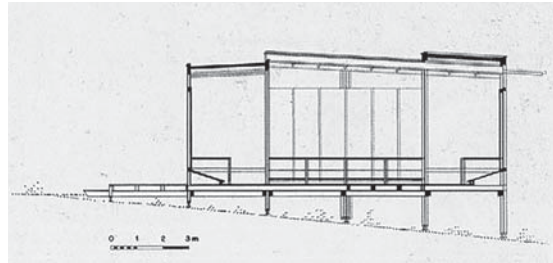
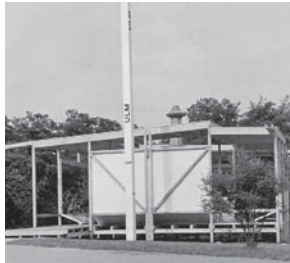
7.



8.

Max, Bill. Germany, 1956, Ulm Pavillion, Stuttgart

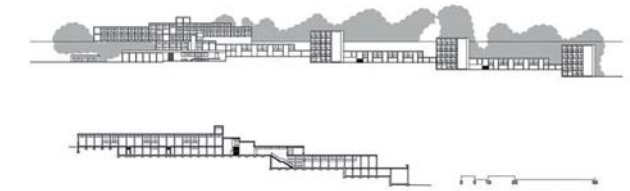
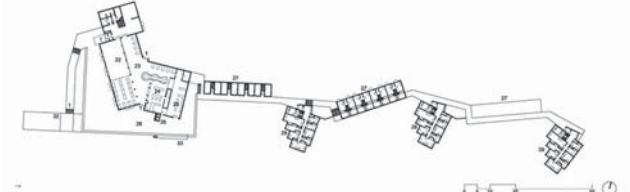
SCALE 1/200 0 1 2 4



1. Exterior view
2. Model photograph
3. Model photograph
4. Volumes sketch
5. Section
6. Floor plan
7. Model photograph

Max, Bill. Germany, Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher, 1955, Ulm Hochschule für Gestaltung (Ulm Design School), Ulm

SCALE 1/2000 0 10 20 40

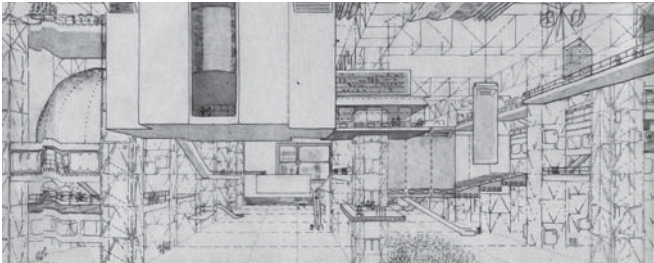


1. Site plan
2. Axonometric view
3. Interior view
4. Exterior view
5. Floor plan level 0
6. Floor plan level 1
7. Site plan
8. Elevation
9. Section
10. Exterior view

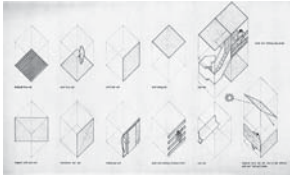
Price, Cedric. UK, 1961, The Fun Palace, Lea River



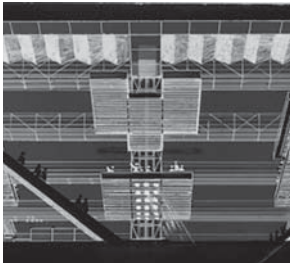
1.



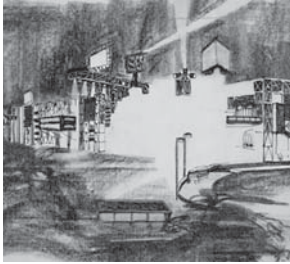
5.



2.



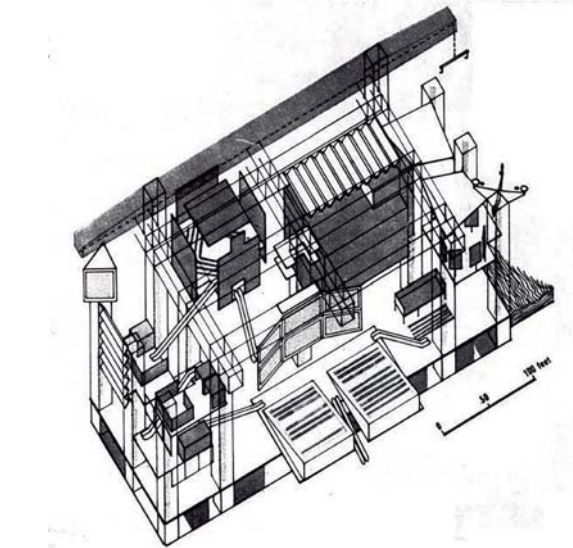
3.



4.

1. Exterior view
2. Construction sketches
3-5. Concept visualisations
6. Axonometric view

7. Concept visualisation

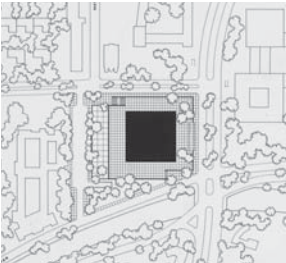


6.

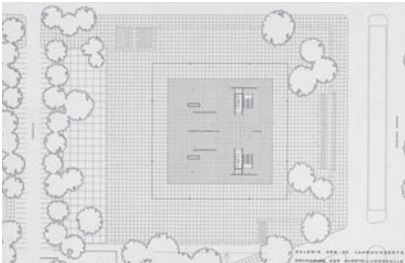


7.

Mies van der Rohe, Germany, 1962-1968, Neue National Galerie, Berlin



1.



5.



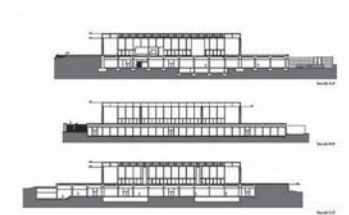
2.



6.



3.



7.



4.

1. Site plan
2. Exterior view
3. Exterior view
4. Exterior view

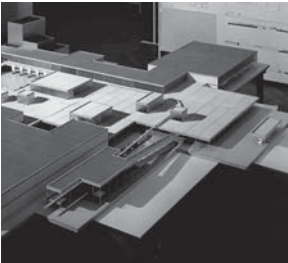
5. Floor plan level 00
6. Floor plan level -01
7. Sections
8. Exterior View



8.

Max, Bill. Switzerland, 1964, Pavilion Expo, Lausanne

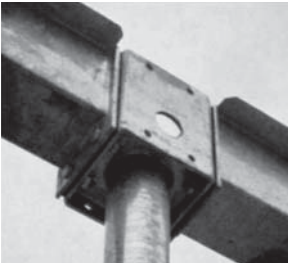
SCALE 1/2000 0 10 20 40



1.



2.



3.

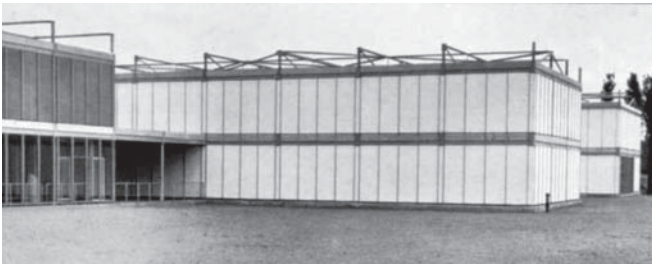


4.

1. Aerial view
2. Exterior view
3. Beam and column
4. Roof view



5.



7.

5. Floor plan level
6. Transversal section
7. Exterior view

Ortiz-Echagüe Rubio, César Spain, 1954-1956 Comedores de la Factoría Seat (Seat Factory Dining Rooms), Barcelona

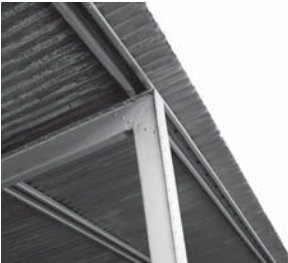
SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



2.



3.

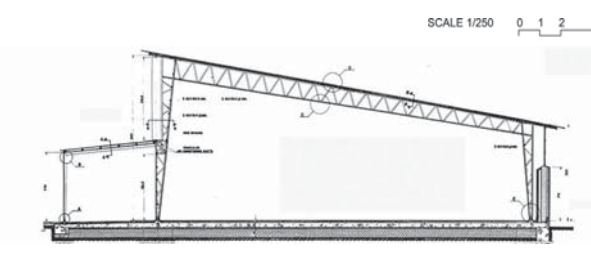


4.

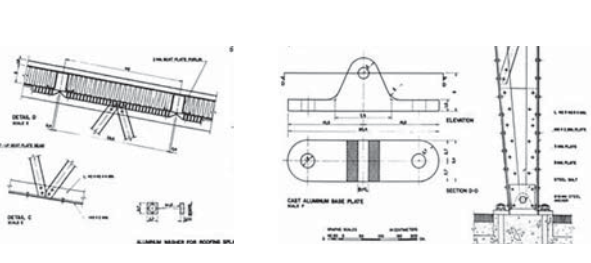
1. Site plan
2. Aerial view
3. Interior view
4. Interior view



5.



6.



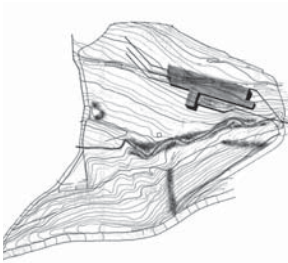
7.



8.

5. Floor plan
6. Longitudinal Section
7. Construction sketches
8. Exterior View

De la Sota, Alejandro. Spain, 1957-1959, Residencia de Verano de Estudiantes (Summer Residence for Students), Madrid



1.



2.

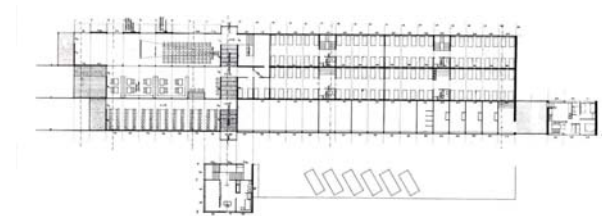


3.

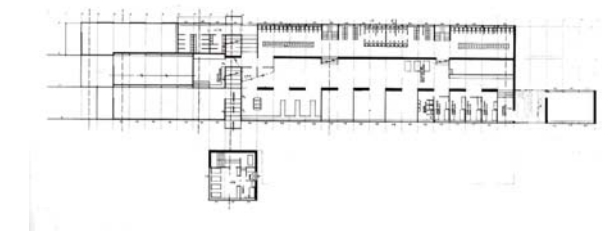


4.

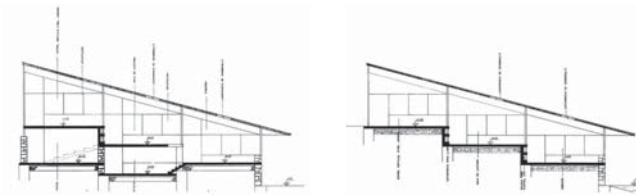
1. Site plan
2. Exterior view
3-4. Interior view
5. Floor plan level 0



5.



6.



7.



8.

6. Floor plan level 1
7. Sections
8. Exterior view

SCALE 1/1000 0 5 10 20

SCALE 1/400 0 2 4 8

Corrales Gutierrez, J.A. & Vasquez Molezun, Belgium, 1956-1958, Spanish Pavilion, Brussels

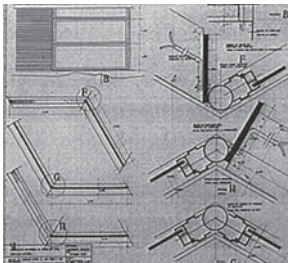
1.



2.

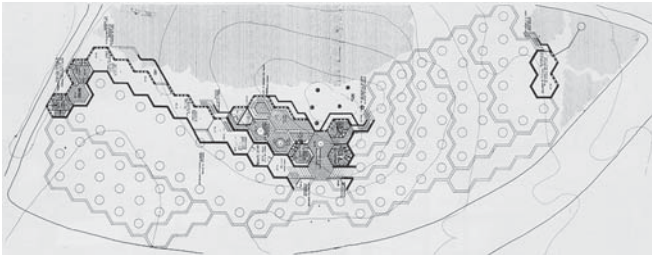


3.

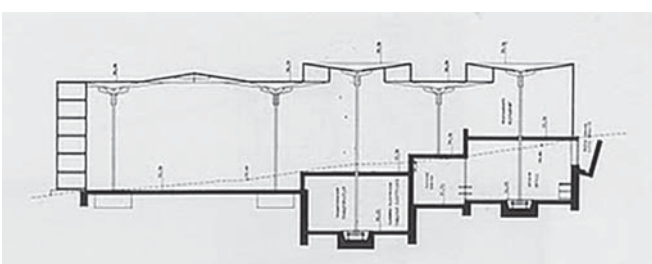


4.

1. Site plan
2. Interior view
3. Interior view
4. Construction sketches



7.



5. Floor plan level 0
6. Floor plan level 1
7. Section

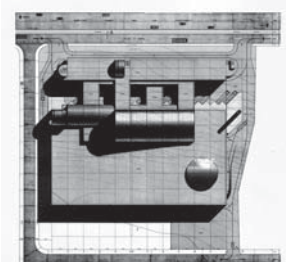


8.

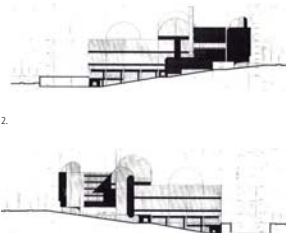
8. Exterior view

Corrales Gutierrez, J.A. & Vasquez Molezun, Spain, 1968, Fábrica Cofares (offices, warehouse), Madrid

SCALE 1/1250 0 5 10 25



1.

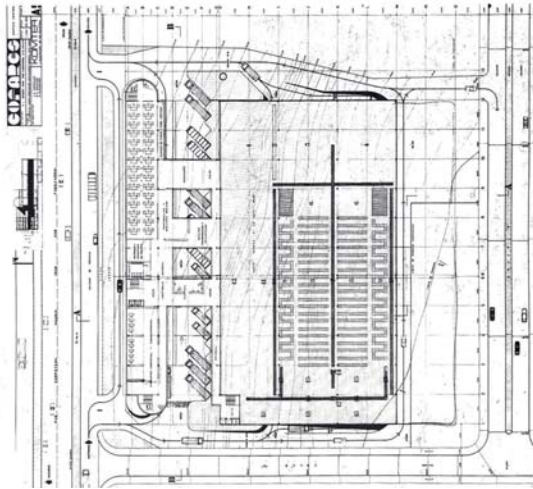


3.

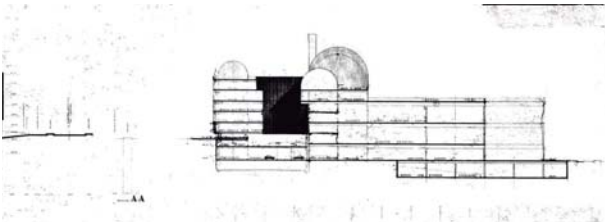


5.

- 1. Site plan
- 2. Section
- 3. West Elevation
- 5. Exterior View



6.



7.



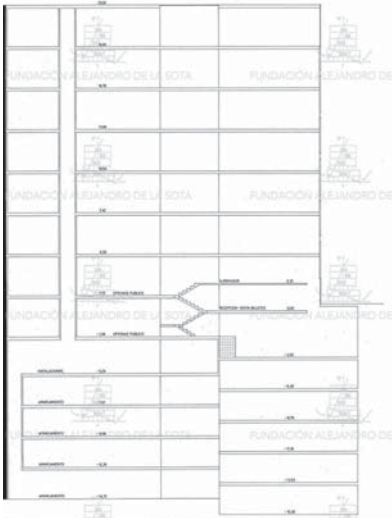
8.

De la Sota, Alejandro Spain, 1975-1975, Aviaco Airlines Headquarters, Concurso, Madrid

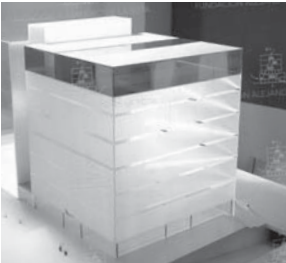
SCALE 1/1000 0 5 10 20



3.



4.



1.

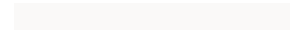


2.

- 1. Physical model
- 2. Floor plan
- 3. Section
- 4. Physical model



5.



2. 1970-1989

Price, Cedric. UK, 1972 - 1976, Interaction Centre, Kentish Town, London

SCALE 1/1000 0 5 10 20



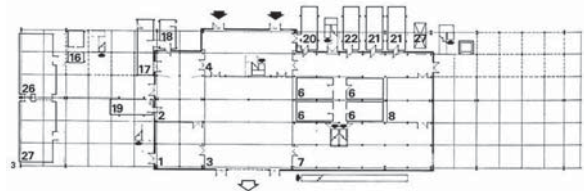
1.



3.



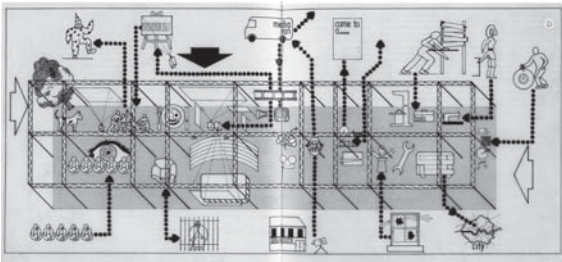
2. Exterior view
4. Exterior view



5.



6.



7.

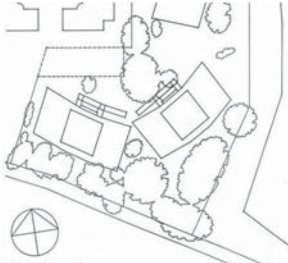


8.

5. Floor plan level 00
7. Elevations
8. Analysis drawing
9. Exterior view

Frei Otto. Germany, 1976 - 1981, Eco-Housing Complex, Berlin

SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



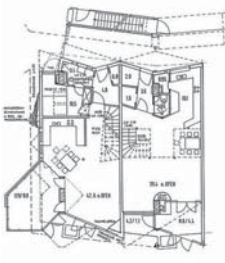
2.



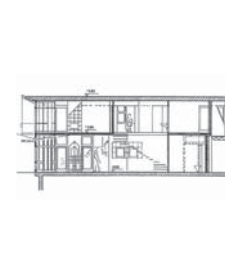
3.



4. Construction site
Entrance door



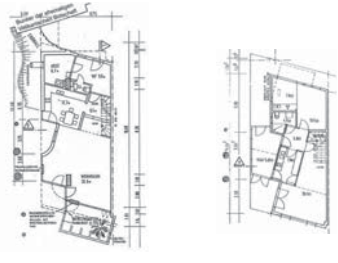
5.



8.

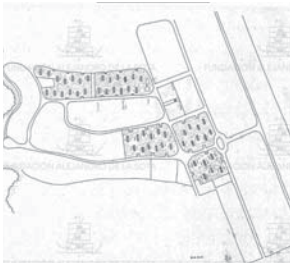


9. Section
10. Axonometric drawing
11. Exterior view



11.

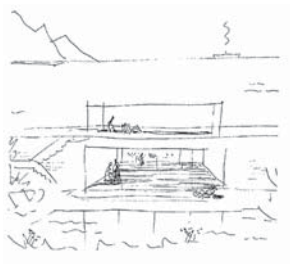
De la Sota, Alejandro Spain, 1984, Casas en la Alcudia, Mallorca



1.



2.



3.



4.

- 1. Site plan
- 2. Physical model
- 3. Conceptual sketch
- 4. Physical model

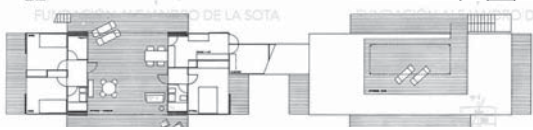
SCALE 1/1000 0 5 10 20



5.



SCALE 1/400 0 2 4 8



7.



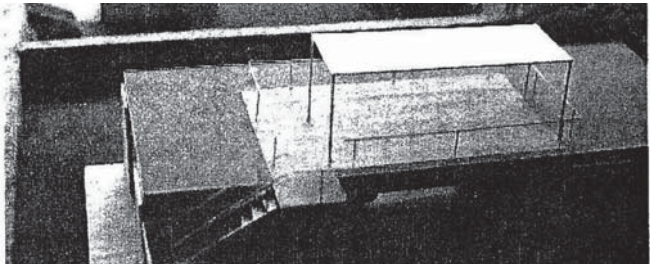
8.



9.



10.



11.

- 9. Cross elevations
- 10. Elevation
- 11. Physical model

Miss Mary, UK, 1978, Perimeter/ Pavilion/ Decoys Installation, Nassa County Museum, New York



1.



2.

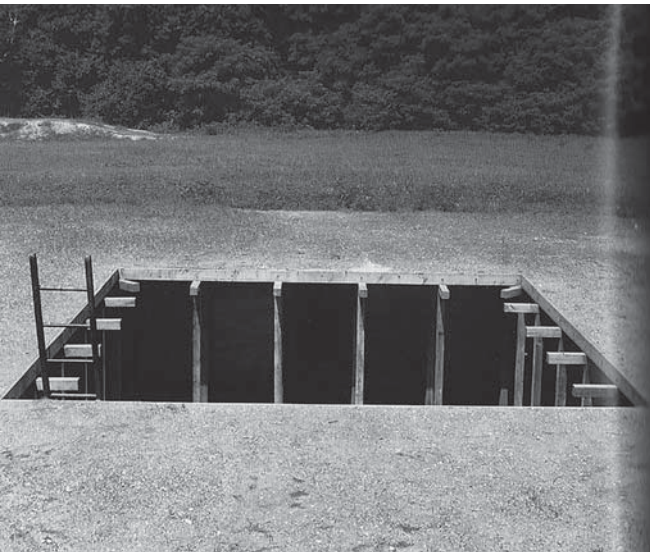


3.



4.

- 1. Underground structure
- 2. Tower structure
- 3. Interior view
- 4. Top opening view



5.

- 5. Underground courtyard view

Miss, Mary. UK, 1989, Bedford Square Installation, London



1.



2.



3.



4.

- 1. Top view
- 2. Top view
- 3. Material detail view
- 4. Material detail view



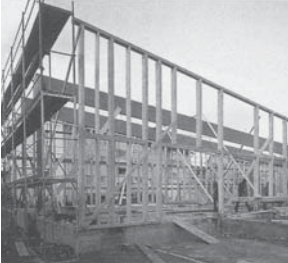
5.

Herzog & de Meuron. Germany, 1981 - 1982, Frei Photographic Studio, Weil am Rhein

SCALE 1/400 0 2 4 8



1.



2.



3.

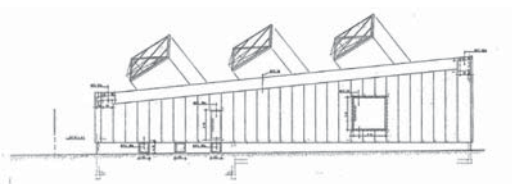


4.

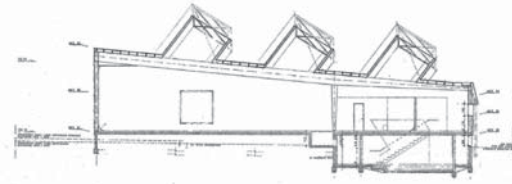
- 1. Aerial View
- 2. Construction Photograph
- 3. Exterior view
- 4. Interior view
- 6. Exterior view
- 7. Section
- 8. Floor Plan



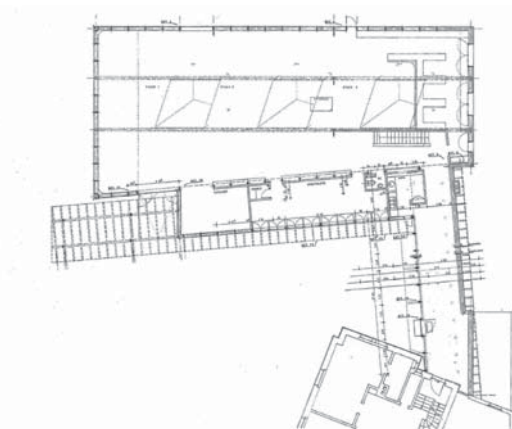
5.



6.



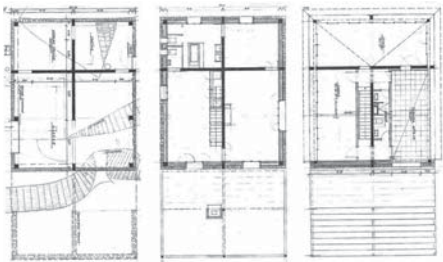
7.



8.

Herzog & De Meuron. Italy, 1982-1988, Tavole House, Tavole

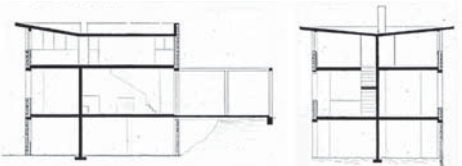
SCALE 1/500 0 2 5 10



4.



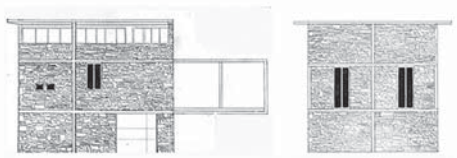
1.



5.



2.



6.



3.

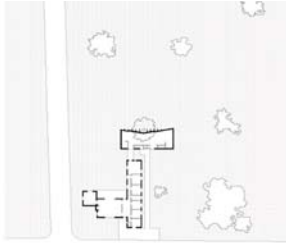


7.

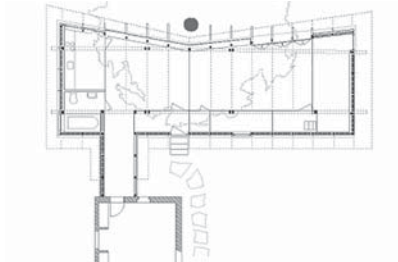
- 1. Exterior view
- 2. Exterior view
- 3. Exterior view
- 4. Floor plans
- 5. Sections
- 6. Elevations
- 7. Exterior view

Herzog & De Meuron. Switzerland, 1984-1985, Plywood House, Bottmingel, Basel

SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



5.



2.



6.



3.



7.



4.



8.

- 1. Site plan
- 2. Interior view
- 3. Interior view
- 4. Exterior view
- 5. Floor plan level 0
- 6. Section AA'
- 7. Section BB'
- 8. Exterior view

Herzog & De Meuron. Switzerland, 1984-1986, Ricola Storage Building, Laufen

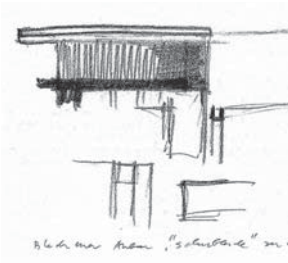
SCALE 1/1000 0 5 10 20



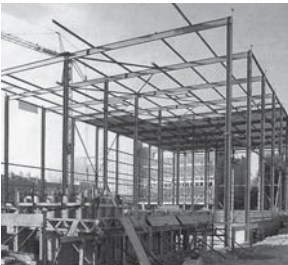
1.



2.

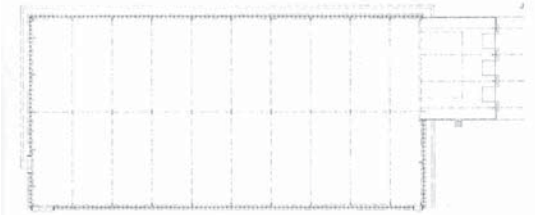


3.

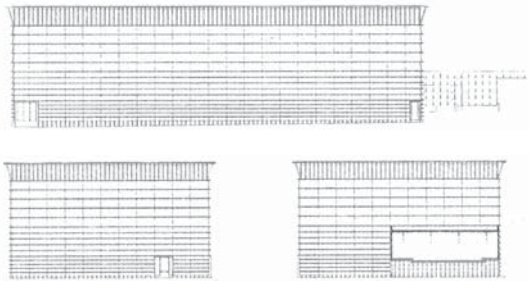


4.

- 1. Elevation Detail
- 2. Photorealistic View
- 3. Section Sketch
- 4. Construction
- 5. Ground Plan
- 6. Elevations
- 7. Photorealistic View
- 8. Photorealistic View



6.



6.



7.



8.

Morger H., Degello M., Prete G. Switzerland, 1987-1988, Kindergarten Provisorium, Basel

SCALE 1/200 0 1 2 4



1.



2.

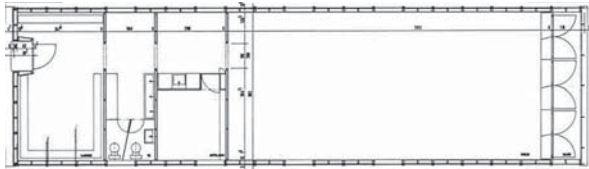


3.

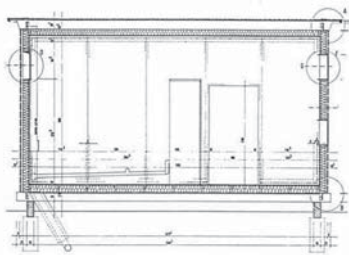


4.

- 1. Site plan
- 2. Exterior view
- 3. Interior view
- 4. Interior view
- 5. Floor plan level 00
- 6. Cross section
- 7. Elevation
- 8. Exterior View



5.



6.



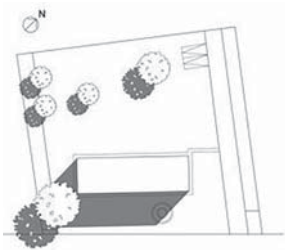
7.



8.

Herzog & De Meuron. Germany, 1989-1992, Goetz Collection Gallery, Munich

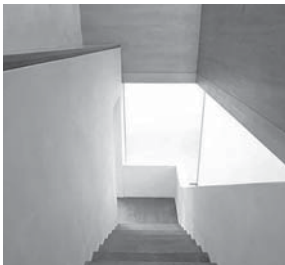
SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



2.

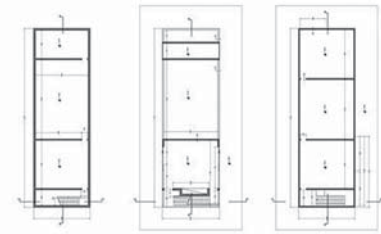


3.

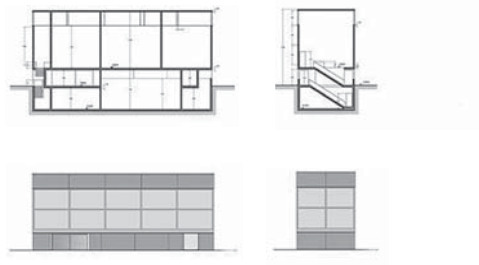


4.

1. Site plan
2-3. Interior view
4. Exterior view
5. Floor plans



5.



6.



7.

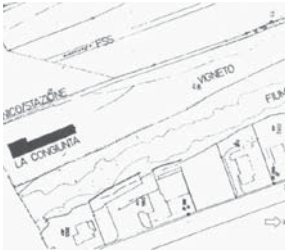


8.

6. Sections
7. Elevations
8. Interior view
9. Exterior view

Marlki, Peter. Switzerland, 1989-1992, La Congiunta Museum, Leventina Valley, Ticino

SCALE 1/500 0 2 5 10



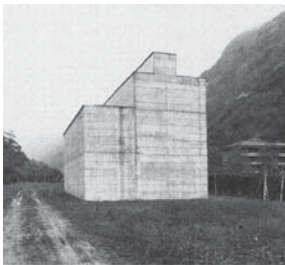
1.



2.

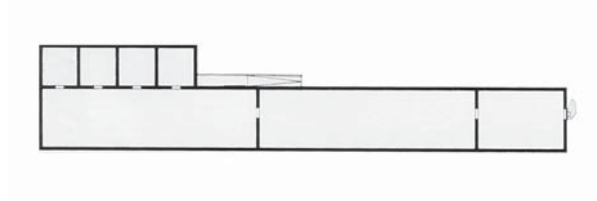


3.

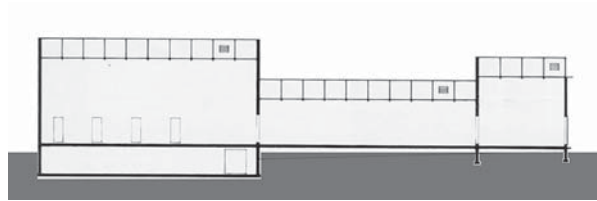


4.

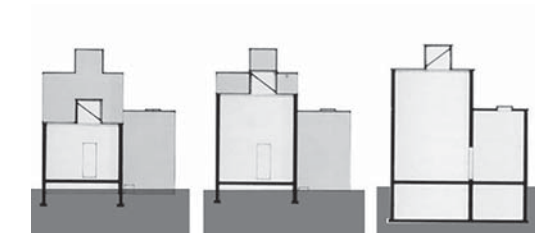
1. Site plan
2. Interior view
3. Exterior view
4. Exterior view



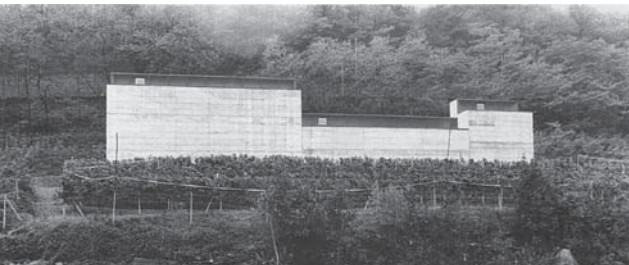
5.



6.



7.

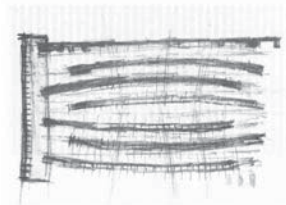


8.

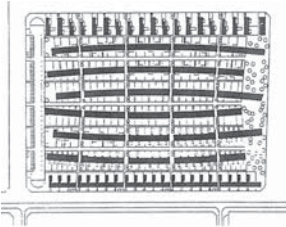
5. Floor plan level 00
6. Longitudinal section
7. Cross sections
8. Exterior View



SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



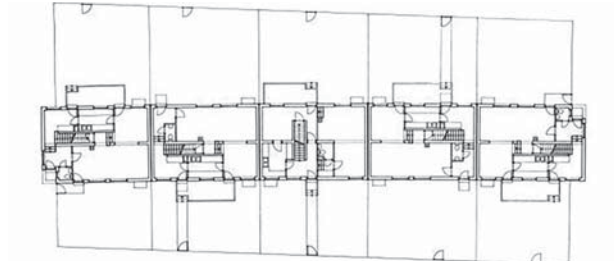
2.



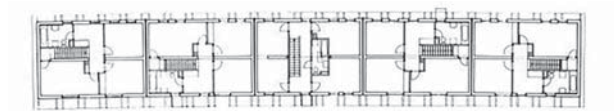
3.



4. Exterior view



5.



6.



7.



8.



8. Exterior view

5. Floor plan level 0
6. Floor plan level 1
7. Elevations

Krischanitz, Adolf. Austria, 1987-1988, Traisen Pavilion, Art space, Sankt Polten

SCALE 1/800 0 5 10 15



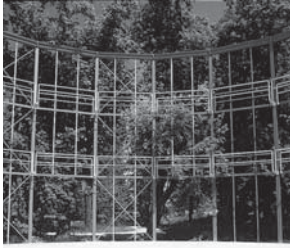
1.



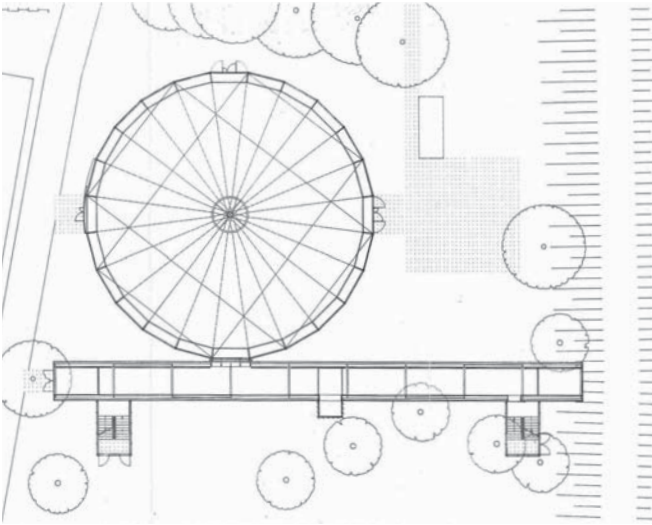
2.



3.



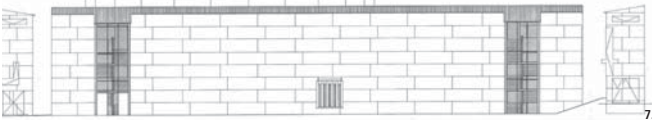
- 1. Site plan
- 2. Cross section
- 3. Exterior view
- 4. Exterior view
- 5. Floor plan level 0
- 6. Longitudinal section
- 7. Elevation
- 8. Exterior view



5.



6.



7.



8.

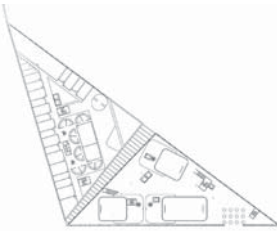
Hondelatte, Jacques. France, 1988-1990, Extensions du tribunal de grande instance et de l'École nationale de la Magistrature, Bordeaux

SCALE 1/1000 0 5 10 20

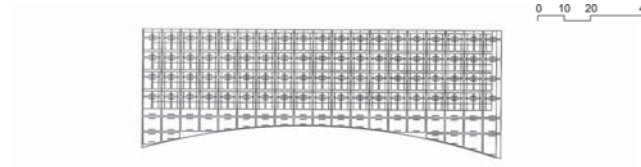
1.



5.



6.

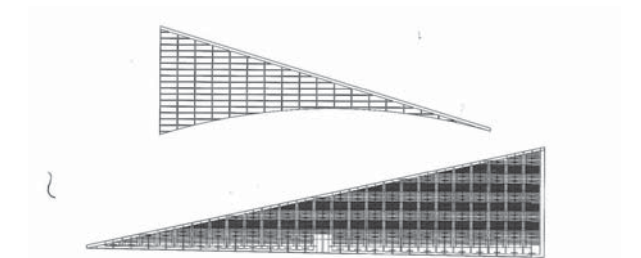


0 10 20 40

2.



3.



7.



9.

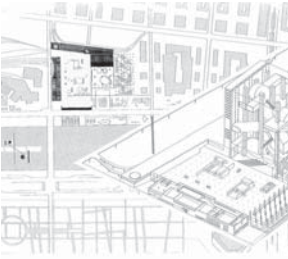


- 1. Site plan
- 2. Facade panels
- 3. Aerial view
- 4. Exterior view
- 5. Floor plan level 00
- 6. Floor plan level 01
- 7. Elevation A
- 8. Elevation B

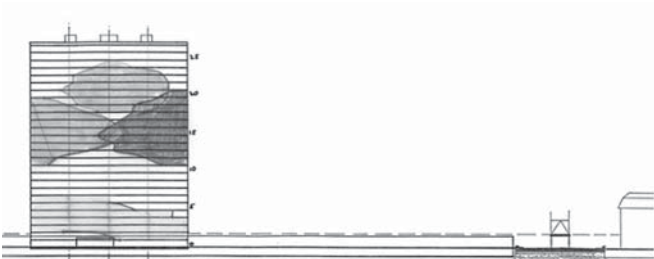
- 9. Elevation C
- 10. Exterior view

Oma. France, 1989, Très Grande Bibliothèque (The National Library Competition, Paris

SCALE 1/800 0 5 10 15



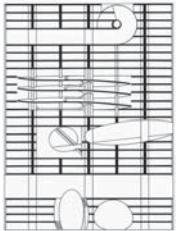
1.



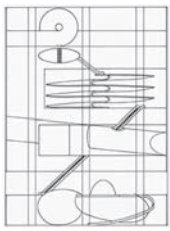
8.



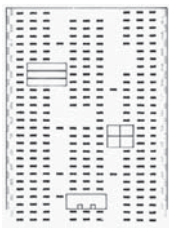
2.



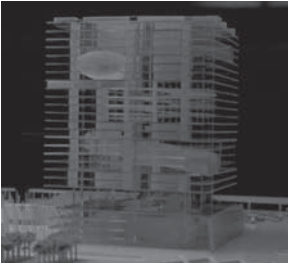
9.



10.



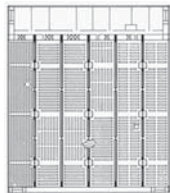
11.



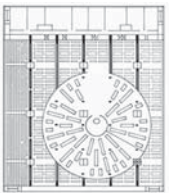
4.



5.



6.



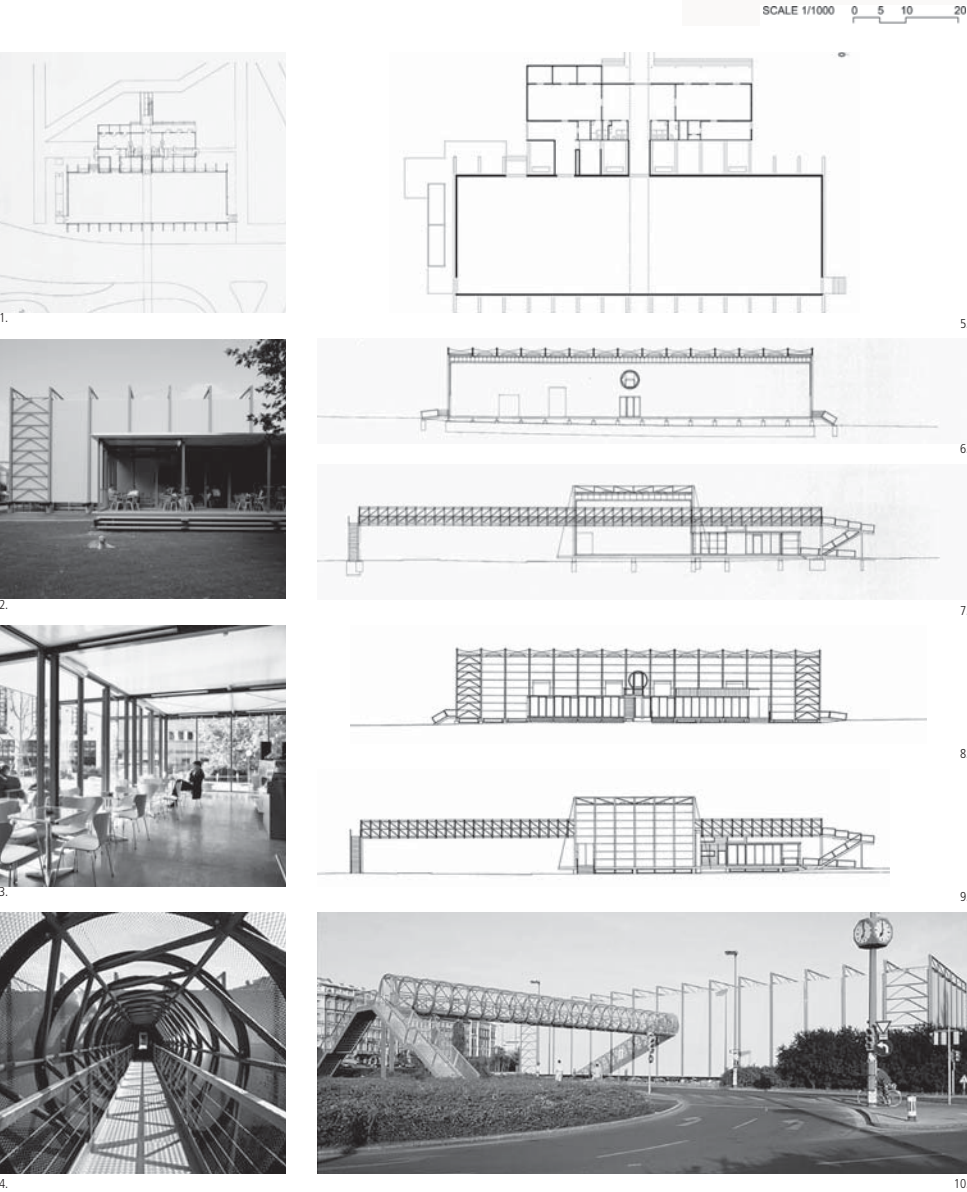
7.

1. Site plan
2. Facade Sketch
3. Model

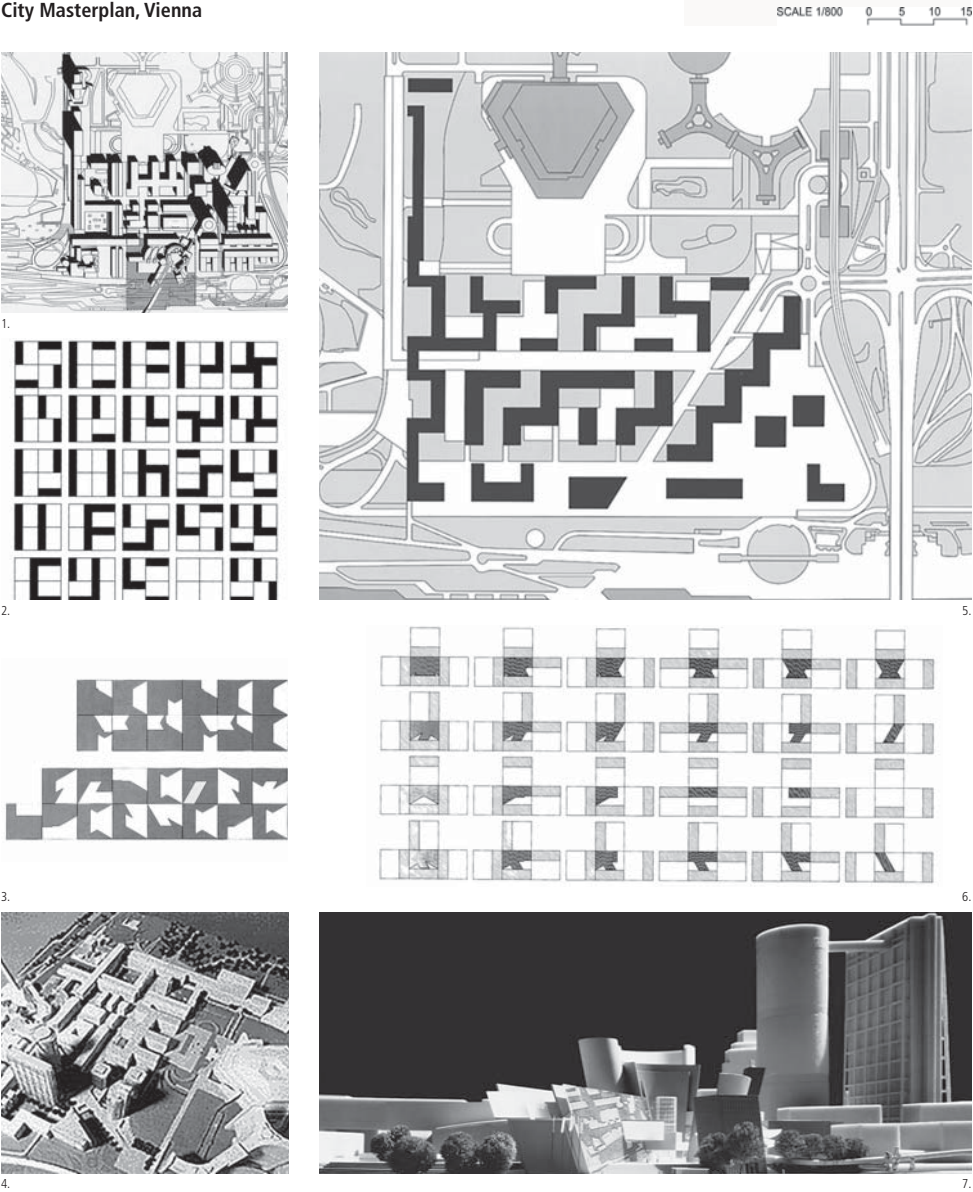
5. Floor plan level 0
6. Floor plan level 1
7. Plan plan level 2
8. Section

9. Section sketch
10. Section sketch
11. Elevation sketch

Krischanitz, Adolf. Austria, 1991-1992, Kunsthalle Karlsplatz, Vienna



Krischanitz, Adolf. Cufer M., Hollein H., Czech H., Isozaki A., Delugan R., Peichl G., Neumann H., Loudon M., Holzbauer W., Austria, 1992-1999, Donau City Masterplan, Vienna



1. Site plan
2. Concept diagram
3. Concept diagram
4. Aerial view
5. Ground plan diagram
6. Concept diagram
7. Model view

Krischanitz, Adolf. Austria, 1994, New World School, Vienna

SCALE 1/800 0 5 10 15



1.



2.



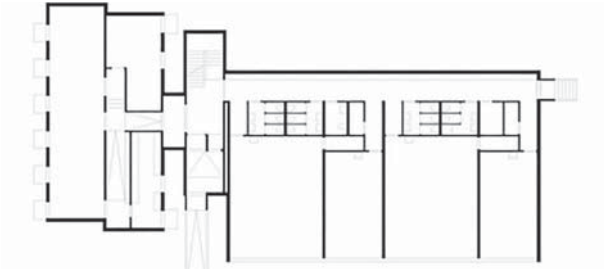
3.



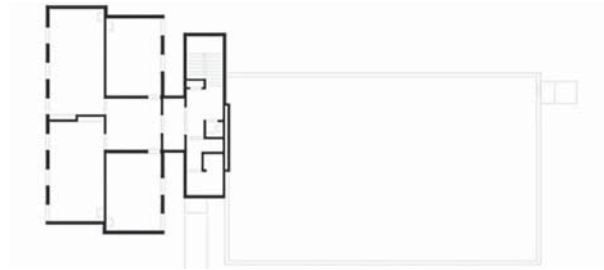
4.

1. Site plan
2. Interior view
3. Interior view
4. Exterior view

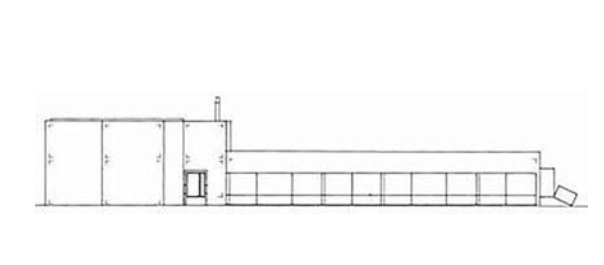
5. Floor plan level 00
6. Floor plan level 01
7. Section
8. Exterior View



5.



6.



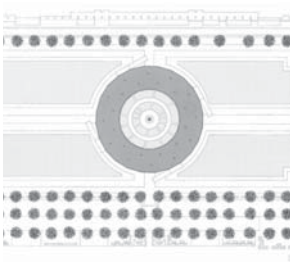
7.



8.

Krischanitz, Adolf. Germany, 1994-1995, Book Fair Pavillion, Frankfurt

SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



2.



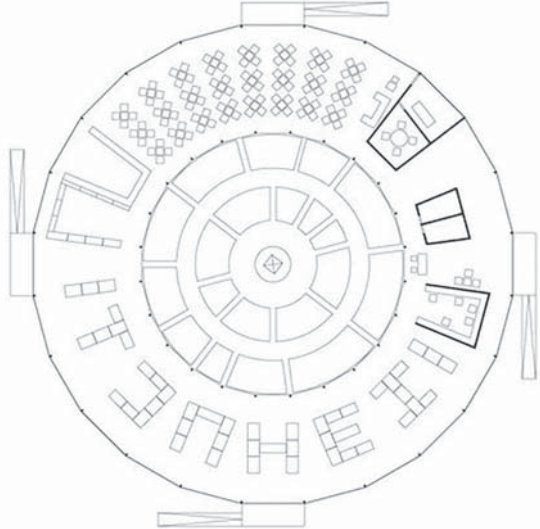
3.



4.

1. Site plan S:1/2000
2. Exterior view
3. Exterior view
4. Interior view

5. Floor plan
6. Interior view



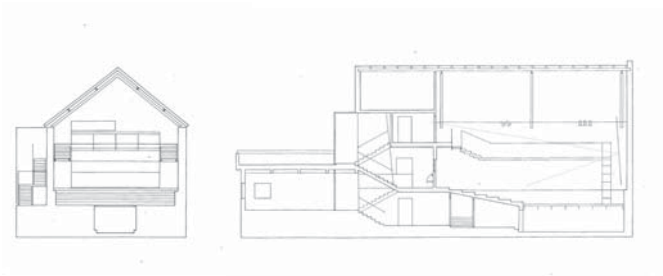
5.



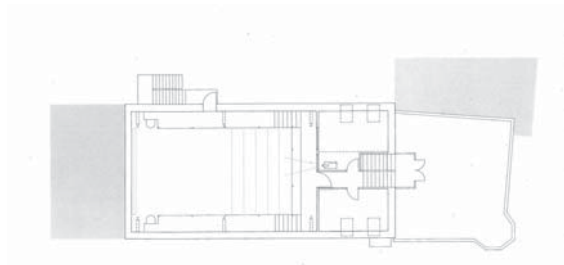
6.

Riegler Riewe Architekten. Austria, 1990 - 1992, Cultural Centre Wolkenstein
I, Stainach, Styria

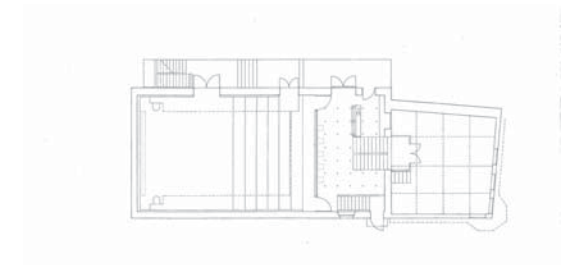
SCALE 1/500 0 2 5 10



2.



3.



4.

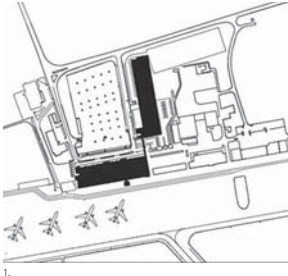
1. Exterior view
2. Interior view
3. Interior view
4. Interior view



5.

Riegler Riewe Architekten. Austria, 1990-1998, Flughafen Airport, Graz,
Styria

SCALE 1/2000 0 10 20 40



1.



2.

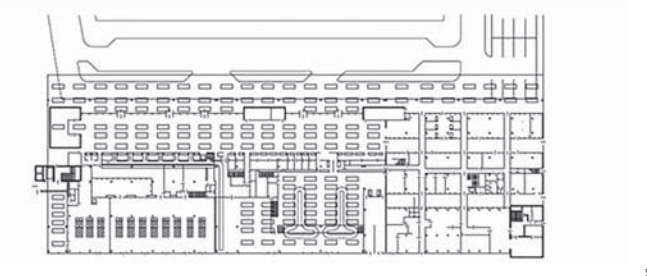


3.

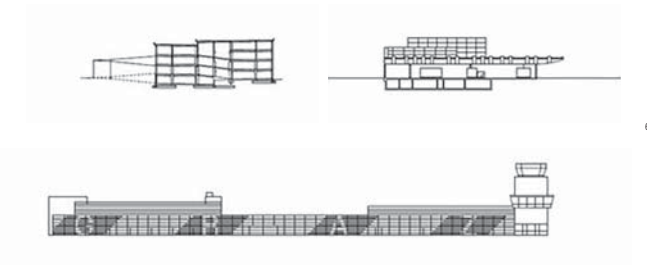


4.

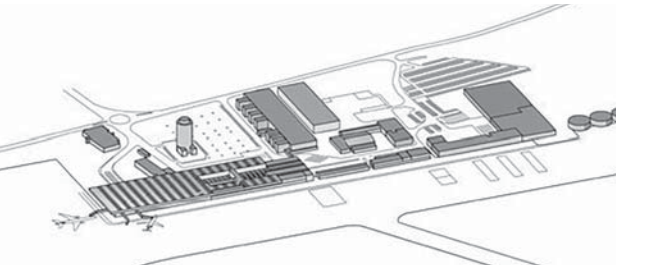
1. Site plan
2. Exterior view
3. Exterior view
4. Interior view



5.



6.



8.



9.

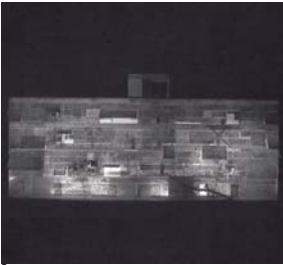
5. Floor plan
6. Sections
7. Elevations
8. Aerial view
9. Facade view

Riegler Riewe Architekten. Austria, 1991, Student Centre at Technical University, Graz

SCALE 1/800 0 5 10 15



1.

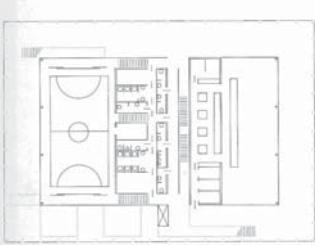


2.

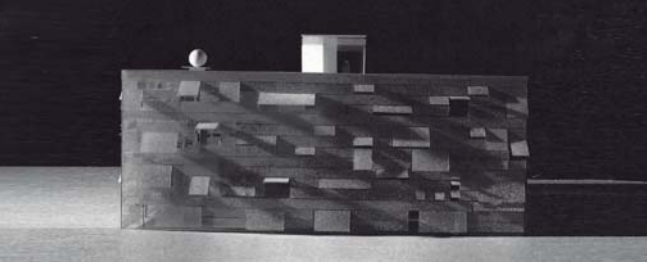


3.

- 1. Elevation
- 2. Model photograph
- 3. Model photograph
- 4. Floor plan level 00



6.



8.



5.



7.

Riegler Riewe Architekten. Austria, 1992-1994, Strassgang Housing, Graz

SCALE 1/400 0 2 4 8



1.



2.



3.

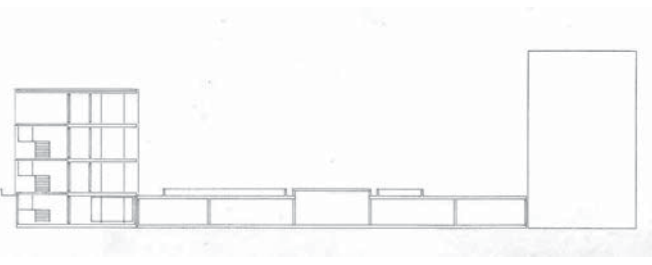


4.

- 1. Site plan
- 2. Internal staircase
- 3. Facade detail
- 4. Facade detail



5.



6.

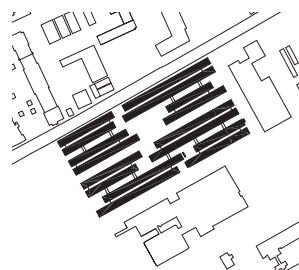


7.

- 5. Section plan level typological
- 6. Section
- 7. Exterior view

Riegler Riewe Architekten. Austria, 1993-2001, Institutes for Computer Science and Electronic, Technical University, Graz, Styria

SCALE 1/1250 0 5 10 25



1.



2.

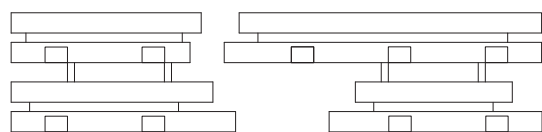


3.

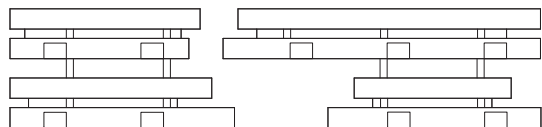
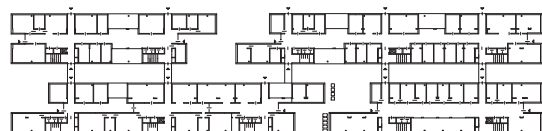


4.

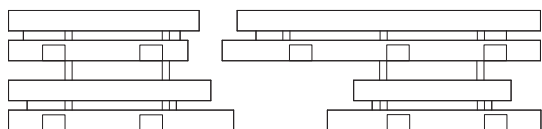
1. Site plan
2. Interior view
3. Interior view
4. Model top view



5.



6.



7.

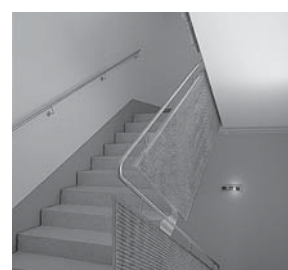


8.

5. Floor plans level 0
6. Floor plan level 1
7. Floor plan level 2
8. Exterior View

Riegler Riewe Architekten. Austria, 1993-2001, Institutes for Computer Science and Electronic, Technical University, Graz, Styria

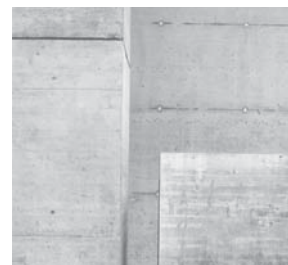
SCALE 1/1250 0 5 10 25



1.



2.

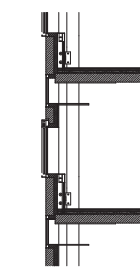


3.



4.

1. Interior view
2. Facade view
3. Material detail view
4. Facade exterior view



5.



6.



7.



8.



9.



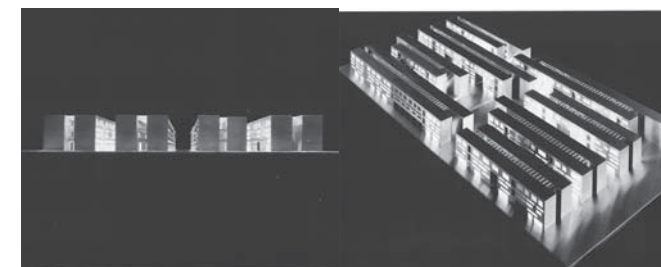
10.



11.



12.

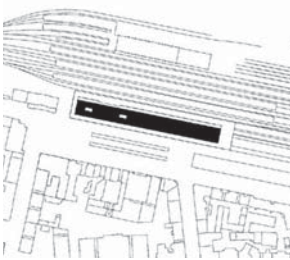


12.

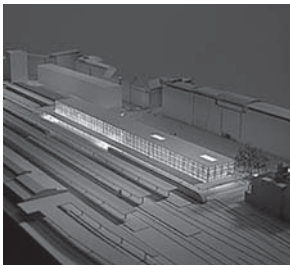
5. Elevation
6. Perspectival section
7. Elevation
8. Elevation
9. Elevation
10. Longitudinal sections
11. Transversal sections
12. Model views

Riegler Riewe Architekten. Austria, 1999-2004, Innsbruck Hauptbahnhof
(Innsbruck Railway Station), Innsbruck

SCALE 1/1250 0 5 10 25



1.



2.

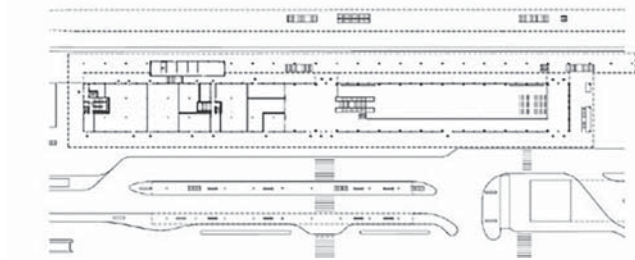


3.

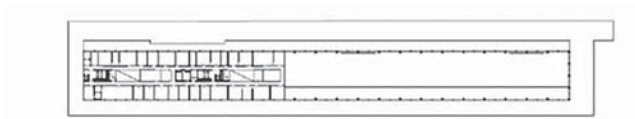


4.

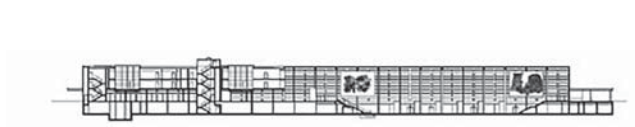
1. Site plan
2. Exterior view
3. Exterior view
4. Interior view



5.



6.



7.



8.



9.



10.

5. Floor plan
6. Floor plan, section
7. Aerial view
8. Facade view

Riegler Riewe Architekten. Spain, 1998, Fabrications Macba (Exhibition),
Barcelona



1.



2.

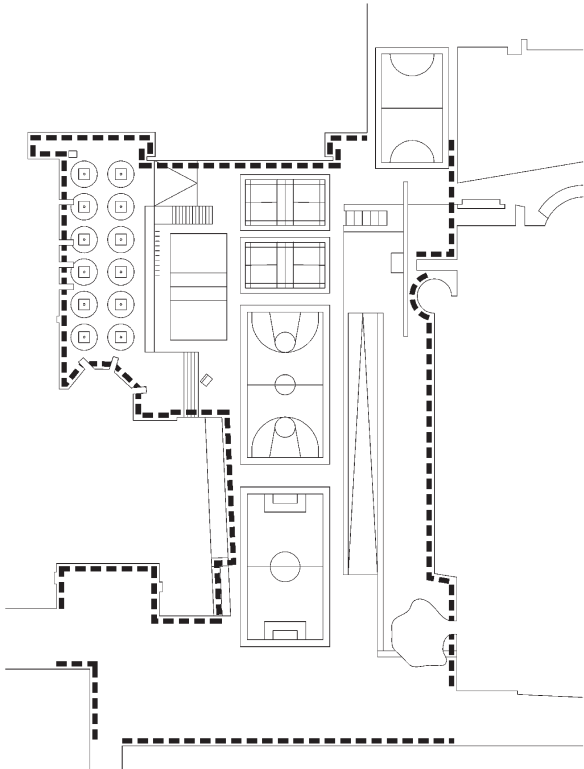


3.



4.

1-4. Exterior view
5. Floor plan
6. Exterior view



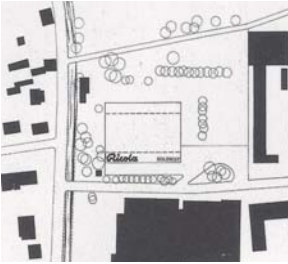
5.



6.

Herzog & De Meuron. France, 1992-1993, Ricola-Europe SA, Production and Storage Building, Mulhouse-Brunstatt

SCALE 1/800 0 5 10 15



1.



2.

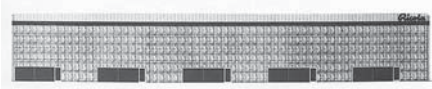


3.



4.

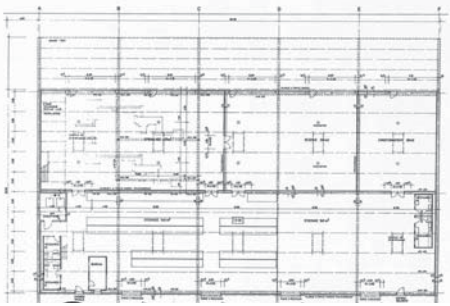
1. Location Plan
2. Interior View
3. Canopy Detail
4. Elevation



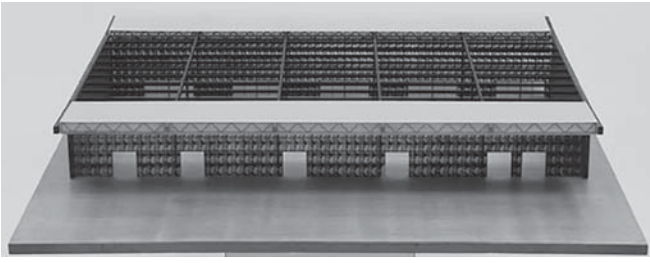
5.



6.



6.



7.

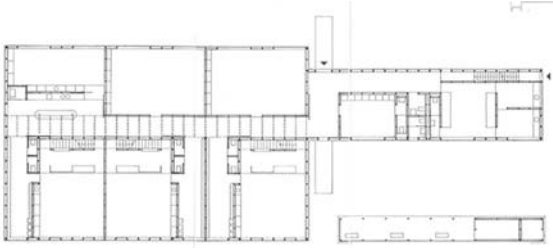


8.

9. Illuminated Entrance Facade

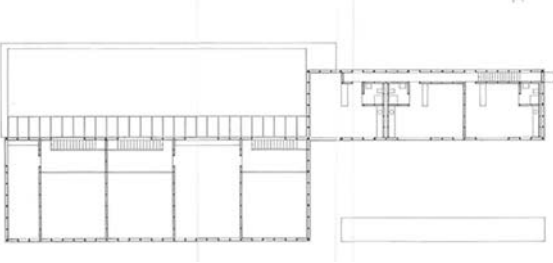
Burkhalter Sumi Architekten. Austria, 1992-1994, Kindergarten, Am Schlatt, Lustenau

SCALE 1/500 0 2 5 10



1.

5.



2.

6.



3.



7.



4.



8.

1. Site plan
2. Interior view
3. Exterior view
4. Exterior view

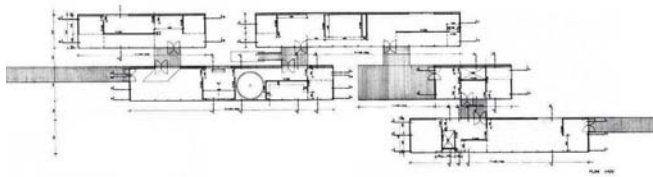
5. Floor plan level 00
6. Floor plan level 01
7. Exterior view
8. Exterior View

Daem K & Robbrecht P. Germany, 1992, Aue Pavilions, Kassel

SCALE 1/800 0 5 10 15

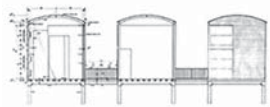


1.



5.

SCALE 1/500 0 2 5 10



2.



6.



3.



7.



4.



8.

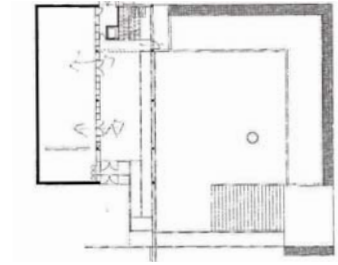
- 1. Site concept sketch
- 2. Cross section
- 3. Interior view
- 4. Exterior view
- 5. Floor plan level 0
- 6. Elevation
- 7. Interior view
- 8. Exterior view

Beneder, Ernst. Germany, 1994-1996, Ostarrichi Cultural Center, Neuhofen

SCALE 1/1000 0 5 10 20



1.



5.



2.



6.



3.



7.

SCALE 1/500 0 2 5 10



4.

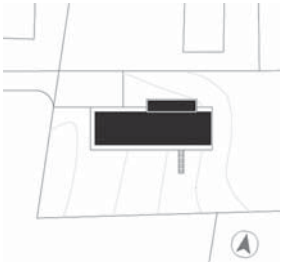


9.

- 1. Site plan
- 2. Interior view
- 3. Internal staircase
- 4. Exterior view
- 5. Floor plan level 00
- 6. Floor plan level 01
- 7. Section
- 8. Exterior view

Baumschlager Eberle. Austria, 1995-1996, Haus Kern (Family House), Lochau

SCALE 1/400 0 2 4 8



1.



2.



3.



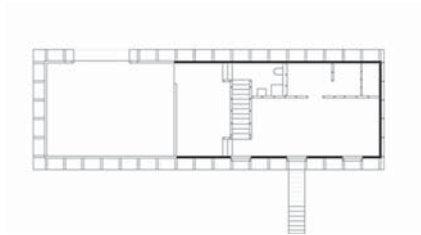
4.

1. Site plan
2. Interior view
3. Exterior view
4. Exterior view

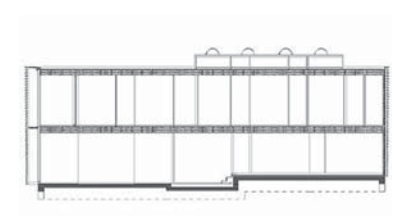
5. Floor plan level 00
6. Floor plan level 01
7. Section.
8. Exterior View



5.



6.



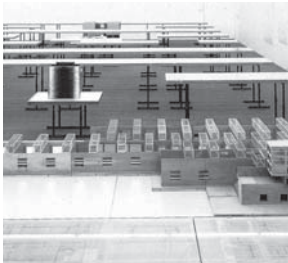
7.



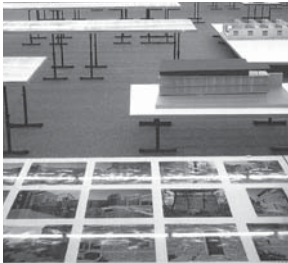
8.

Herzog & de Meuron. France, 1995, Centre Pompidou Exhibition, Paris

SCALE 1/250 0 1 2 5



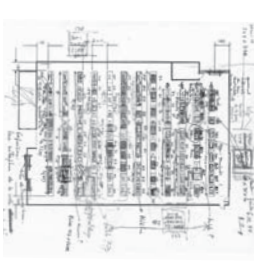
1.



2.

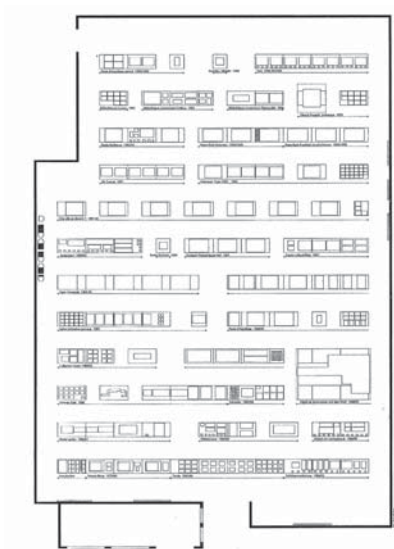


3.

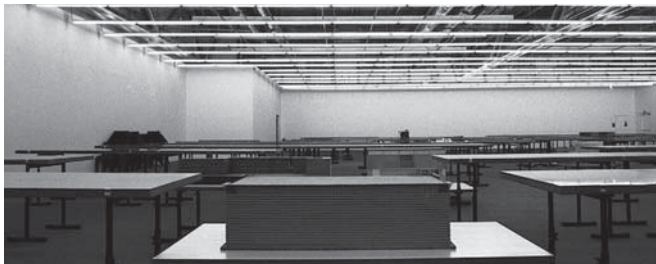


4.

1-3. Exhibition views
4. Floor plan sketch
5. Floor plan
6 - 7. Exhibition views



5.



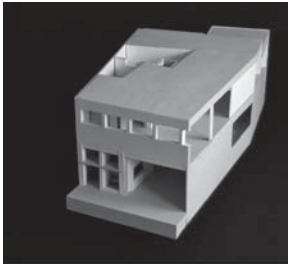
6.



7.

Hubmann Vass. Austria, 1996 - 1998, Alpenmilchzentrale, Exhibition and Events Centre, Vienna

SCALE 1/1000 0 5 10 20



1.



2.



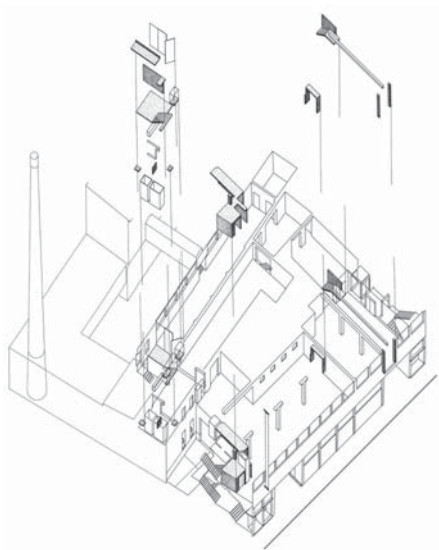
3.



4.

- 1. Cardboard model
- 2. Interior view
- 3. Interior view
- 4. Interior view

- 5. Ground Floor Plan
- 6. First Floor Plan
- 7. Axonometric Floor Level 1
- 8. Exterior View



7.



5.

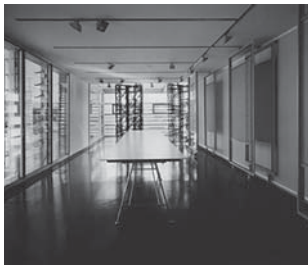


5.

Loebermann, Mathias. Germany, 1997-2000, Experimental Info Box, Nurnberg



1.



3.



4.



2.

- 1. Material view
- 2. Interior view
- 3. Interior view
- 4. Exterior view

- 5. Exterior facade view



5.

Brandhuber Kniess. Germany, 1997-2000, Kolner Brett Housing, Collogne

SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



2.

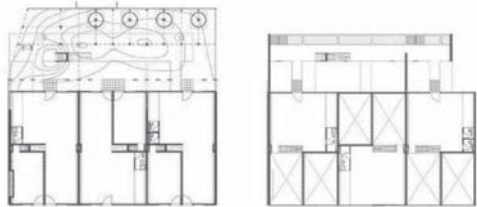


3.



4.

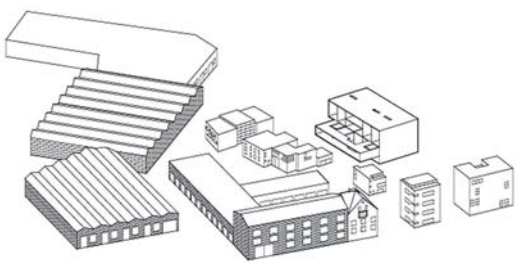
1. Site plan
2. Interior view
3. Interior view
4. Exterior view



5.



6.



7.



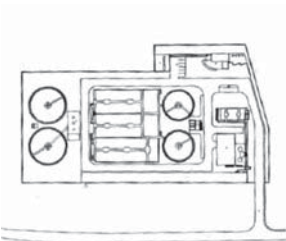
8.

9. Exterior view

5. Floor plan level 00
6. Floor plan level 01
7. Cross section.
8. Site axonometric

Abalos & Herreros. Spain, 1990, Estacion Depuradoras de Aguas Residuales de Majadahonda, Madrid

SCALE 1/800 0 5 10 15



2.

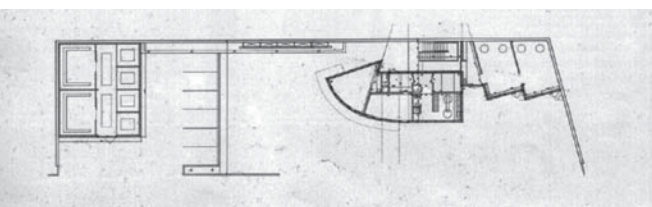


3.

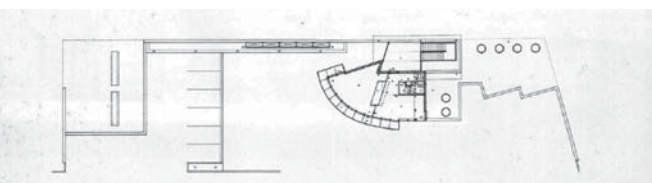


4.

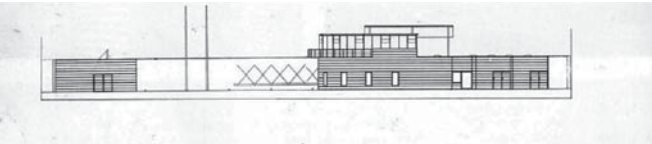
1. Site plan
2. Exterior view
3. Exterior view
4. Exterior view



5.



6.



7.

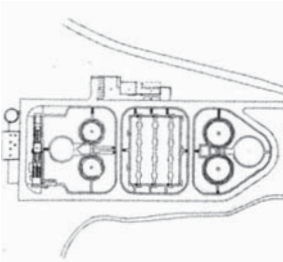


8.

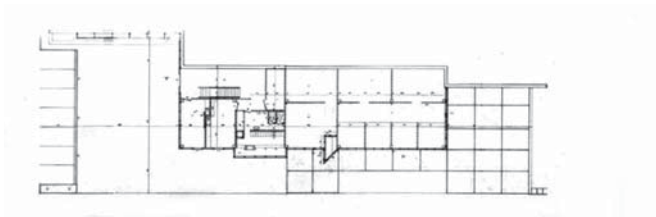
5. Floor plan level 0
6. Floor plan level 1
7. Elevation
8. Exterior view

Abalos & Herreros. Spain,1990, Estacion Depuradoras de Aguas Residuales de Villalba, Madrid

SCALE 1/800 0 5 10 15



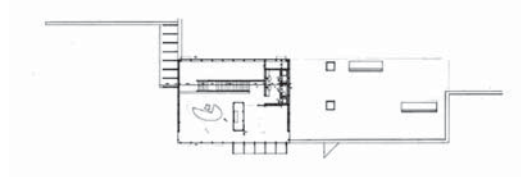
1.



5.



2.



6.



3.



7.



4.

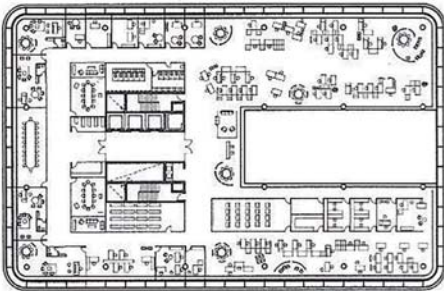


8.

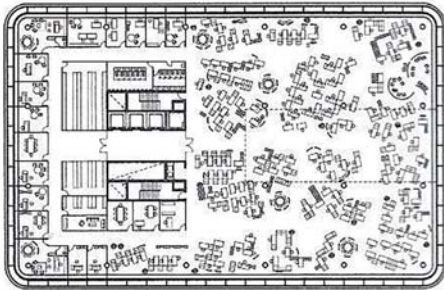
- 1. Site plan
- 2. Exterior view
- 3. Exterior view
- 4. Exterior view
- 1. Floor Plan Level 0
- 2. Floor Plan Level 1
- 3. Elevation, Section
- 4. Exterior View

Ábalos & Herreros. Spain, 1992, Head office for the Savings Bank of Granada, Granada

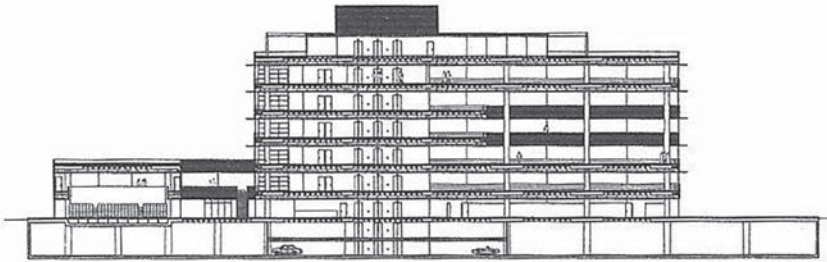
SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



2.

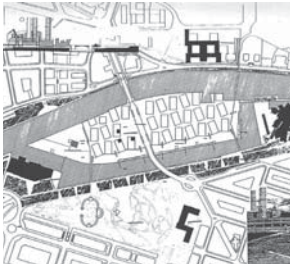


3.

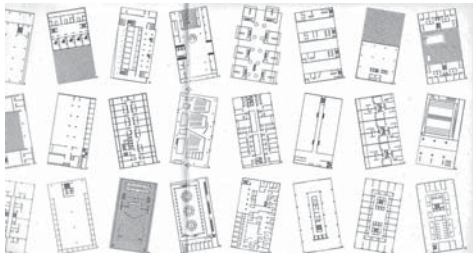
- 1. Floor plan level 00
- 2. Floor plan level 01
- 3. Section

Ábalos & Herreros. Spain, 1994, Bilbao Island and Tower, Planning Competition, Bilbao

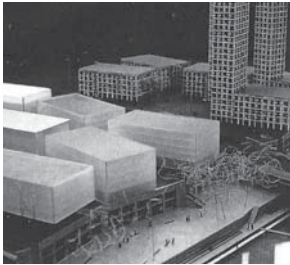
SCALE 1/2000 0 10 20 40



1.



5.



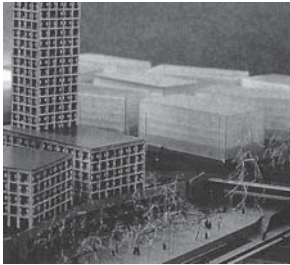
2.



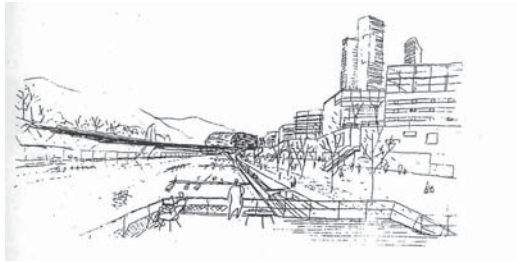
6.



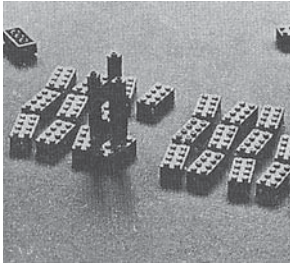
7.



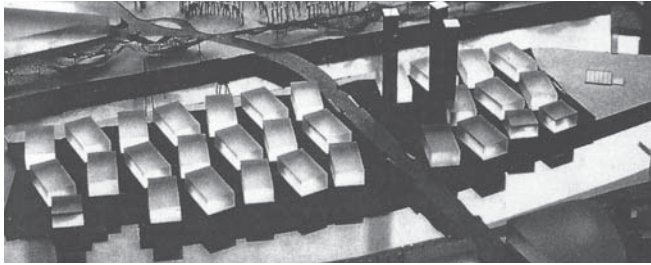
3.



8.



4.



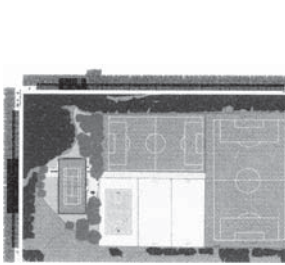
9.

- 1. Site plan
- 2. Physical model
- 3. Physical model
- 4. Aerial drawing
- 5. Floor plan level 00
- 6. Section
- 7. Section
- 8. Perspective

9. Aerial photograph of physical model

Abalos & Herreros. Spain, 1995-2003, Pabellón de Gimnasia en El Retiro (Gymnastics Pavilion), Madrid

SCALE 1/400 0 2 4 8



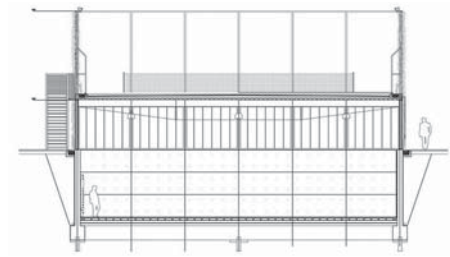
1.



5.



2.



6.



3.



7.



4.



8.

- 1. Site plan
- 2. Interior view
- 3. Exterior view
- 4. Exterior view
- 5. Floor plan level 00
- 6. Section
- 7. Elevation
- 8. Exterior view

Abalos & Herreros. Spain, 1995-1996 III Bienal de Arquitectura Española,
(III Spanish Biennial Architecture Exhibition), Madrid



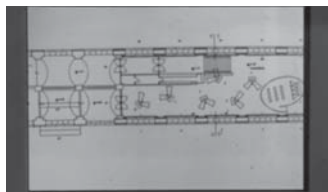
1.



5.



2.



6.



3.



7.

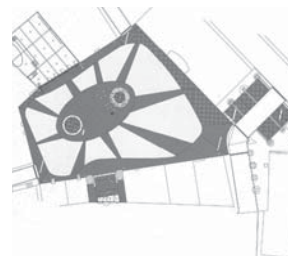


4.

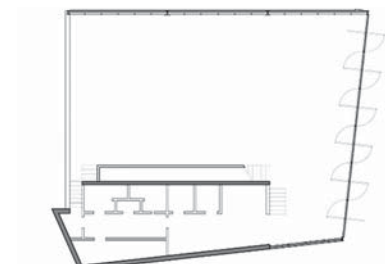
1. Concept visual
2-4. Exhibition photo
5. Concept sketch
6. Floor plans
7. Exhibition photo

Ábalos & Herreros, Spain, 1997-1999, Sala Municipal y Plaza Mayor,
Colmenarejo, Madrid

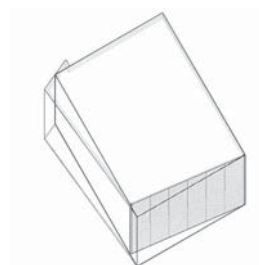
SCALE 1/200 0 1 2 4



1.



5.



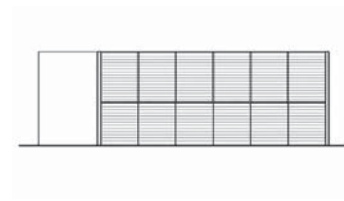
2.



6.



3.



7.



4.

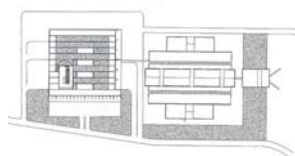


8.

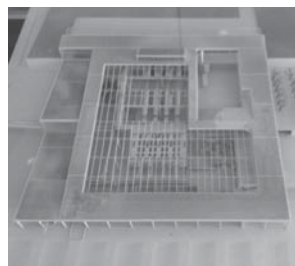
1. Site plan
2. Axonometric view
3. Interior view
4. Exterior view
5. Floor plan
6. Cross section
7. Elevation
8. Exterior View

Ábalos & Herreros. Spain, 1996-1999, Valdemingomez Recycling and Composting Plant, Madrid

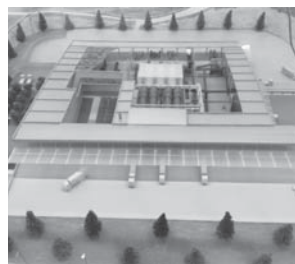
SCALE 1/1250 0 5 10 25



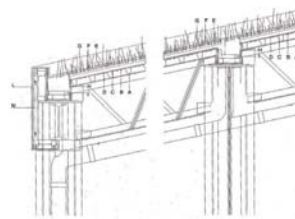
1.



2.



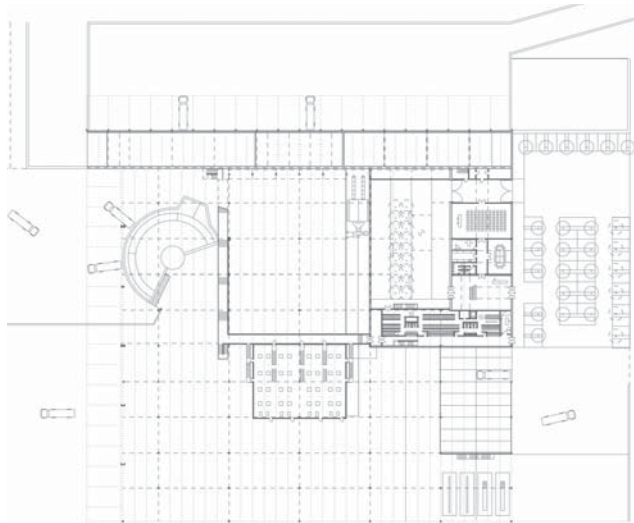
3.



4.

1. Location plan
2-3. Physical model
4. Roof detail

5. Floor plan level 0
6-7. External view



5.



6.



7.

Ábalos & Herreros. Spain, 1996-1999, Valdemingomez Recycling and Composting Plant, Madrid

SCALE 1/1000 0 5 10 20



1.



2.



3.

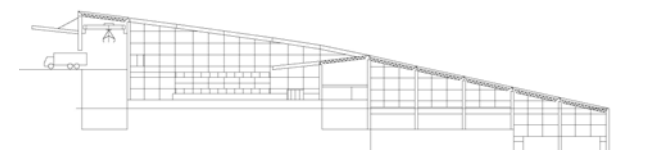


4.

1. Construction
2. Exterior view
3-4. Interior view
5-6. Sections



5.



6.



7.

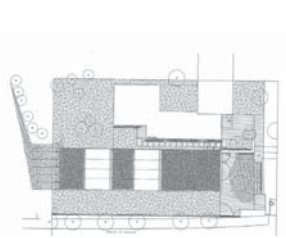


8.

7-8. Exterior view

Ábalos & Herreros. Spain, 1999-2002, Gordillo, Painter's Studio & Archive, Madrid

SCALE 1/400 0 2 4 8



1.



2.

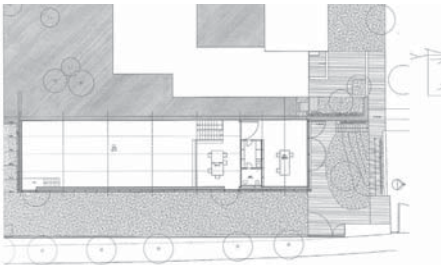


3.

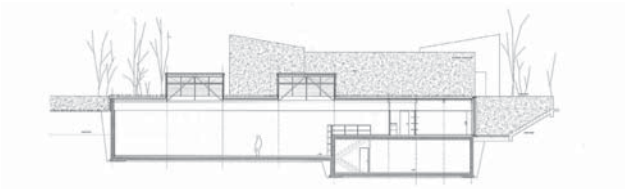


4.

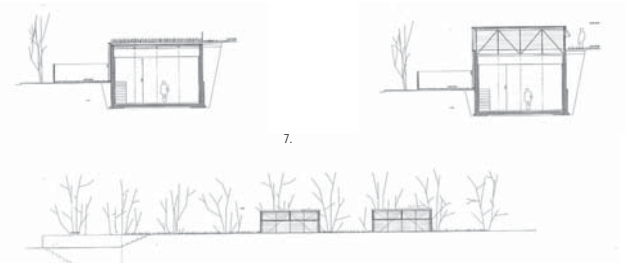
1. Site plan
2. Interior view
3. Interior view
4. Exterior view



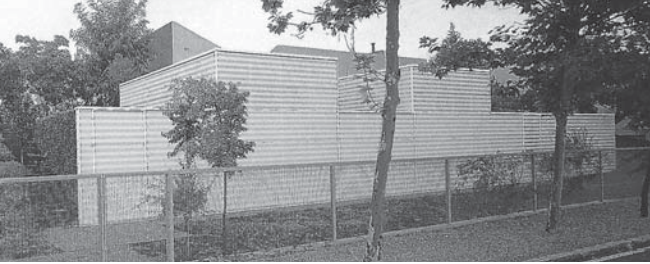
5.



6.



8.



10.

9. Elevation
10. Exterior view

Geipel, Finn. France, 1990-1994, Ecole Nationale d'arts Décoratifs (National School of Decorative Arts), Limoges

SCALE 1/1250 0 5 10 25



2.

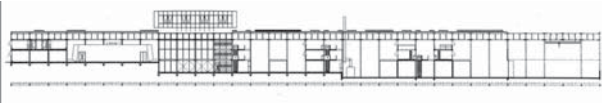


3.



4.

1. Site plan
2. Exterior view
3. Interior view
4. Interior view



5.



6.

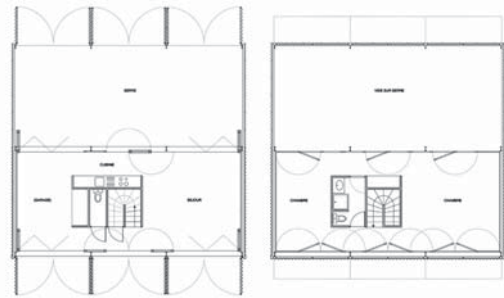
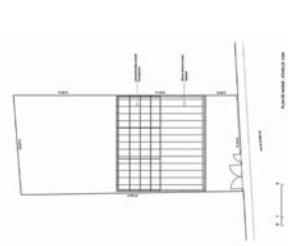


7.

5. Longitudinal section
6. Floor plan level 00
7. Exterior view

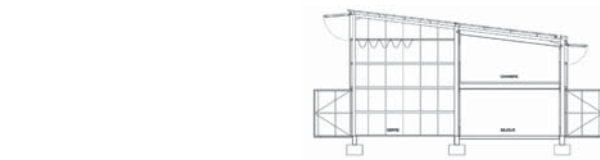
Lacaton & Vassal. France, 1992-1993, Latapie House, Floirac

SCALE 1/250 0 1 2 5



1. Site Plan
2. Interior view
3. Interior view
4. Exterior view

5. Floor plan level 0
6. Floor plan level 1
7. Cross section
8. Elevations



9. Exterior view

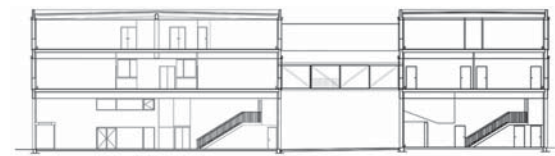
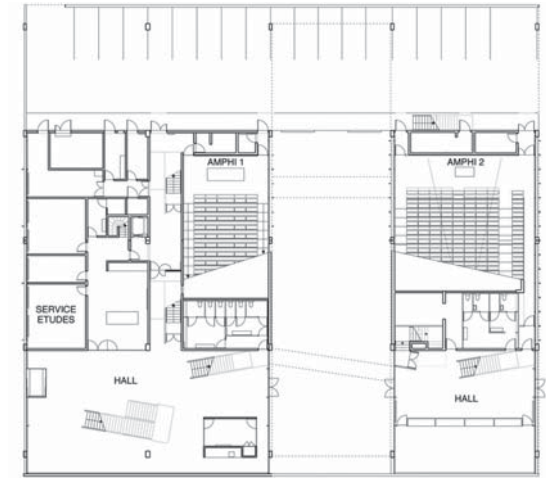
Lacaton & Vassal. France, 1995-2001, Université Arts & Sciences Humaines (University of Arts and Human Sciences), Grenoble

SCALE 1/500 0 2 5 10



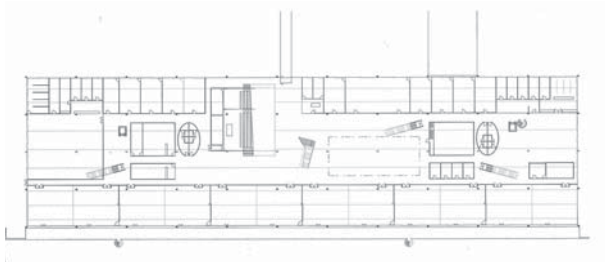
1. Site plan
2. Exterior View
3. Interior view
4. Interior view

5. Floor Plan
6. Longitudinal section
7. Cross section
8. Exterior View

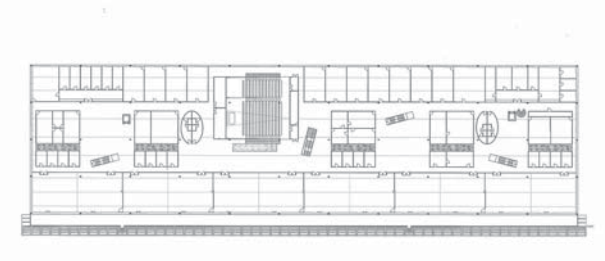


Jacques Hondelatte. France, 1997, Ecole d'Architecture, Compiègne

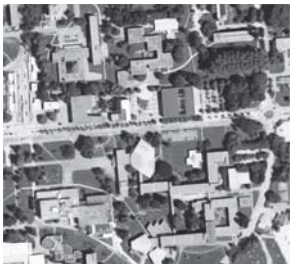
SCALE 1/1250 0 5 10 25



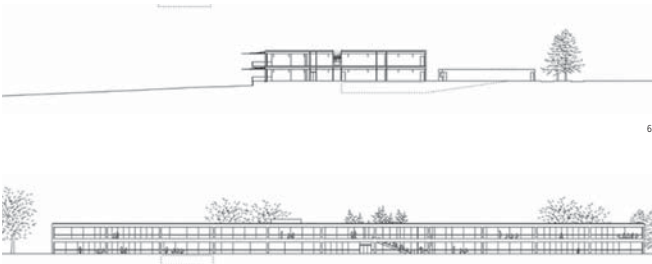
4.



5.



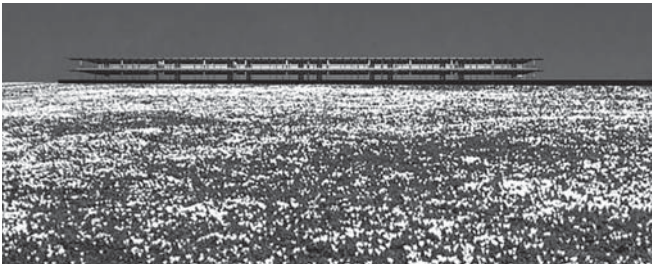
1.



6.



3.



8.

- 1. Site plan
- 2. Perspective drawing
- 3. Vignette
- 4. Floor plan level 00
- 5. Floor plan level 01
- 6. Section
- 7. Elevation
- 8. Exterior view

Lacaton & Vassal. France, 1998, Cap Feret House, Cap Feret

SCALE 1/400 0 2 4 8



1.



2.



3.



4.

- 1. Site Plan
- 2. Interior view
- 3. Pergola
- 4. Interior view
- 5. Floor plan level 0
- 6. Longitudinal section
- 7. Cross section
- 8. Elevation



5.



6.

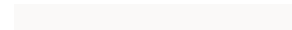
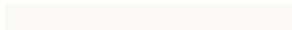


7.



9.

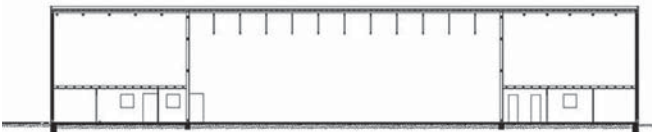
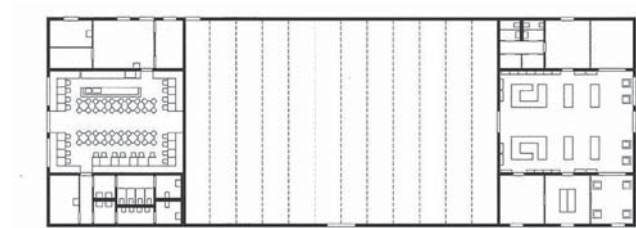
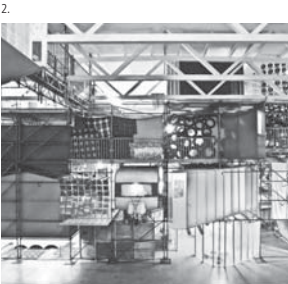
- 9. Exterior view



4. 2000-2009

Krischanitz, Adolf. Germany, 2008-2010, Temporary Kunsthalle, Exhibition Space, Berlin

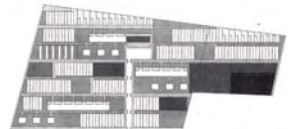
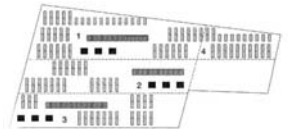
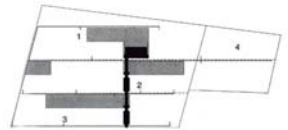
SCALE 1/500 0 2 5 10



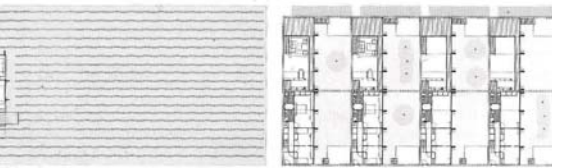
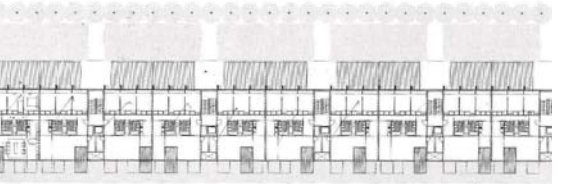
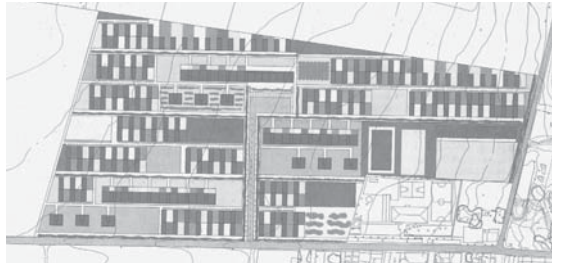
2. Interior view
3. Interior view
4. Exterior view
5. Floor plan level 0
6. Longitudinal section
7. Exterior facade view

Ábalos & Herreros. Spain, 2000, Es Pil-lari Housing Complex, Palma de Mallorca

SCALE 1/4000 0 20 40 80



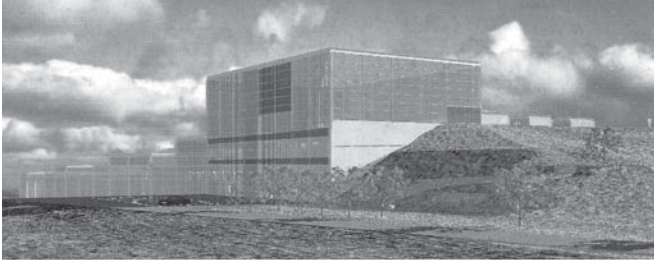
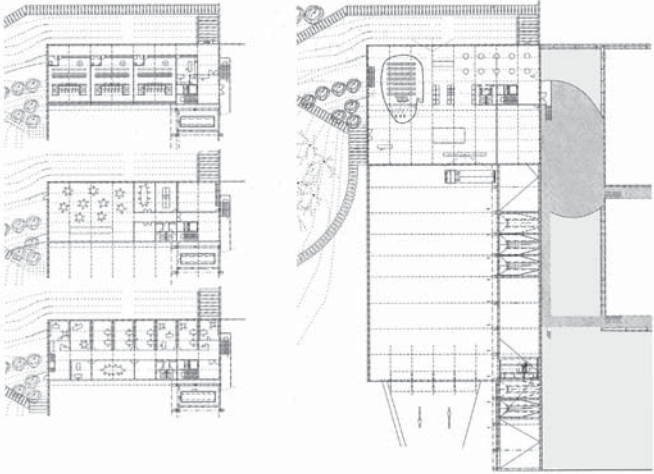
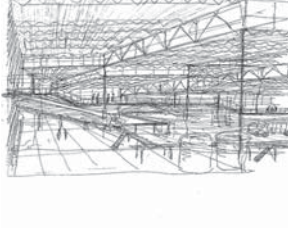
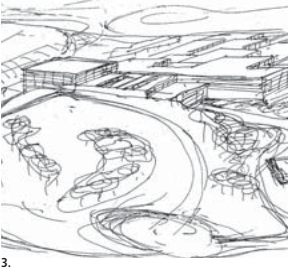
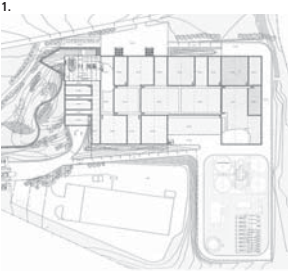
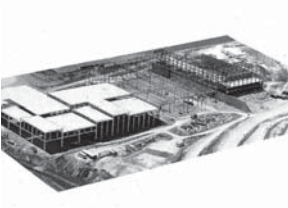
1. Site Plan
2. Parking / Dwelling Arrangement
3. Site Arrangement
4. Exhibition view
5. Site Plan
6. Floor Plans
8. Areal view



- 6.

Ábalos & Herreros. Spain, Biomethanation and Composting Plant, 2001, Pinto, Madrid

SCALE 1/1000 0 5 10 20

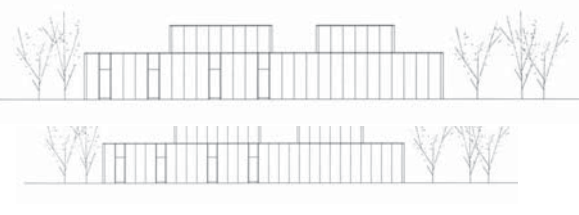
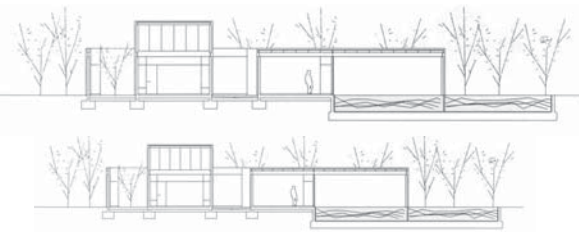
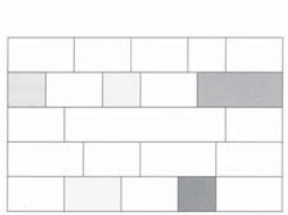
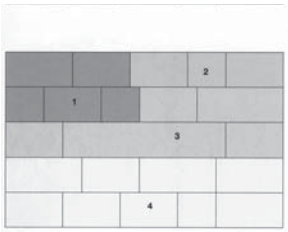
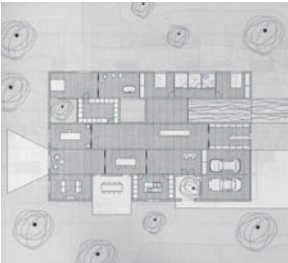


1. Aerial view
2. Location plan
3. Aerial sketch
4. Interior sketch
5. Floor plans
6. Cross section
7. Longitudinal section
8. Elevation

9. Exterior view

Abalos & Herreros. Spain, 2000-2003, Casa Mora, Cádiz

SCALE 1/500 0 2 5 10

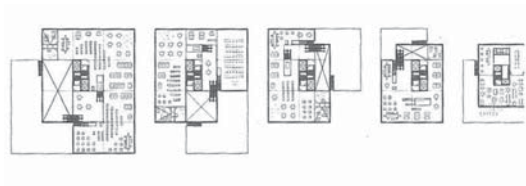


1. Site plan
2. Room use floor plan
3. Patio floor plan
4. Patio floor plan
5. Floor plan level 00
6. Structural grid
7. Longitudinal section
8. Cross section
9. Longitudinal elevation
10. Short elevation

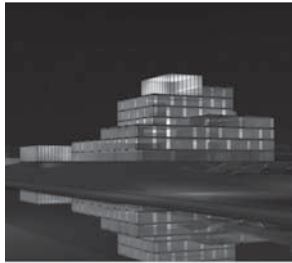
9. Longitudinal elevation

10. Short elevation

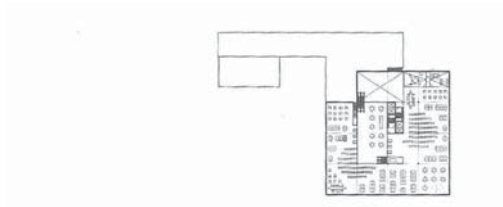
SCALE 1/2000 0 10 20 40



4.



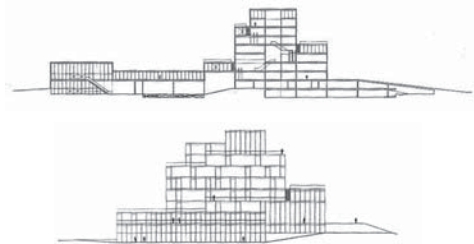
1.



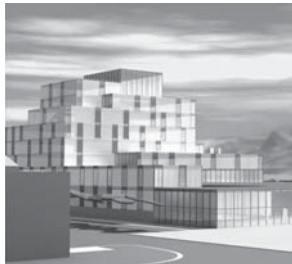
5.



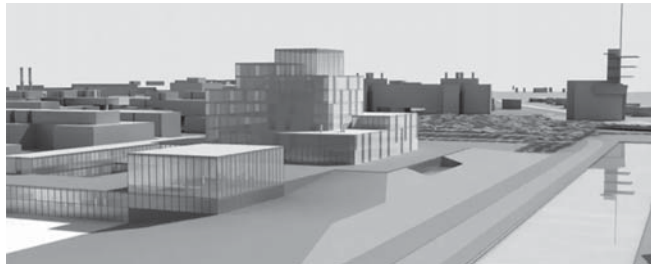
2.



6.



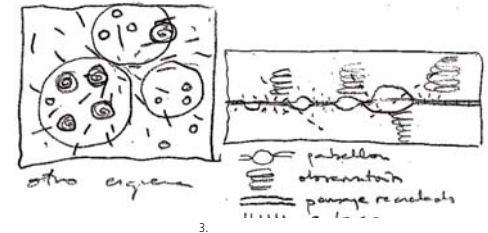
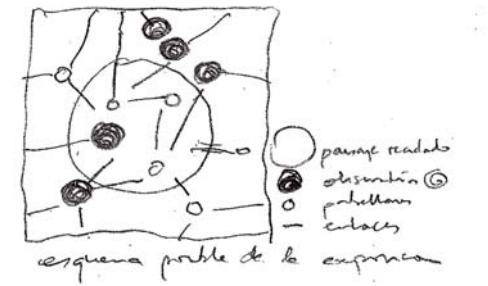
3.



8.

1. Photorealistic view
2. Photorealistic view
3. Photorealistic view
4. Photorealistic view
5. Floor plans level 1-5
6. Floor plan level 00
7. Section
8. Elevation

9. Photorealistic view



3.



1.



4.



2.



5.

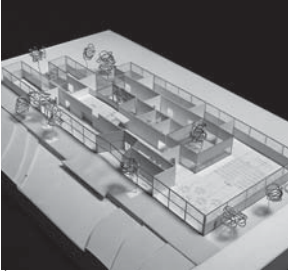
- 1-2. Exhibition photos
3. Concept sketch
- 4-5. Exhibition photos

Abalos & Herreros. Spain, entkiewicz R. 2007-2011, Centro de Ocio (Leisure Centre), Azuqueca de Henares

SCALE 1/1000 0 5 10 20



1.



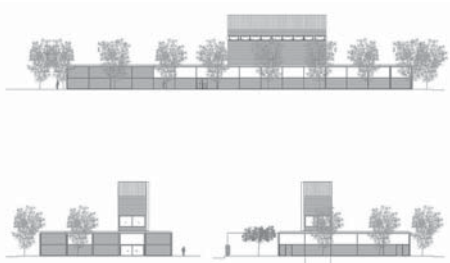
- 1. Site plan
- 2. Model
- 3. Interior - Exterior relation
- 4. Exterior view
- 5. Floor plan level 00
- 6. Section
- 7-8. Elevations
- 9. Exterior view



5.



6.



7.

8.



9.

Lacaton & Vassal. France, 2000-2002, Palais de Tokyo, Site for Contemporary Creation, Paris

SCALE 1/1000 0 5 10 20



1.



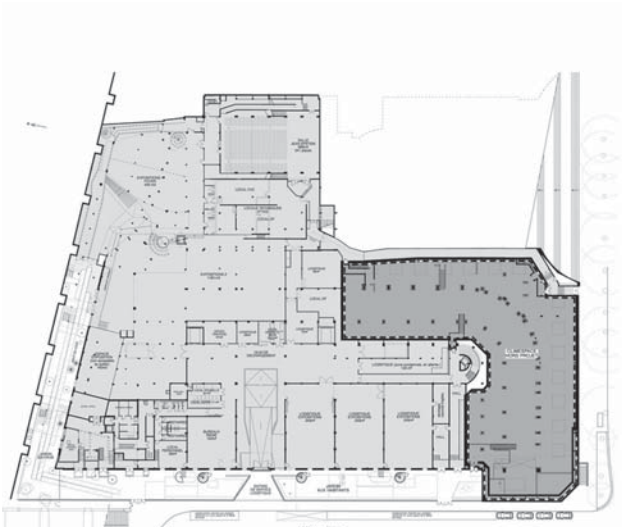
2.



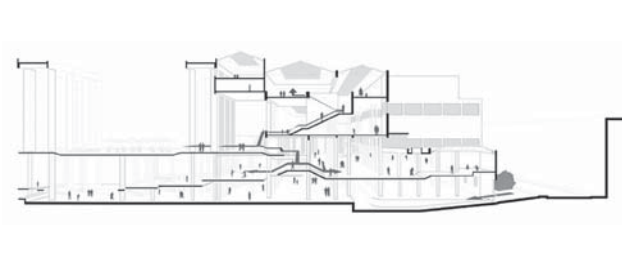
3.



- 1. Site plan
- 2. Interior view
- 3. Interior view
- 4. Interior view
- 5. Floor Plan
- 6. Section
- 7. Exterior View



5.

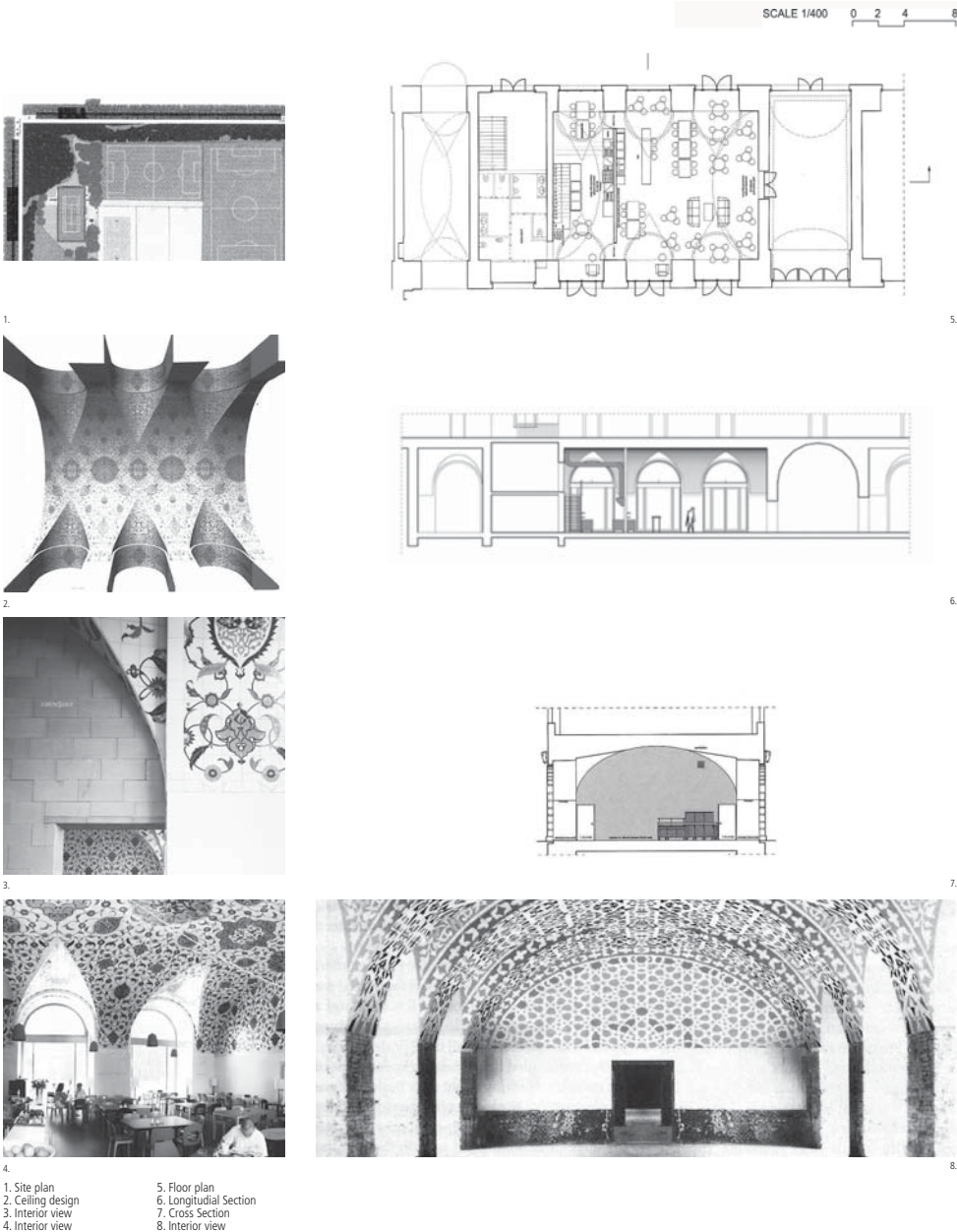


6.

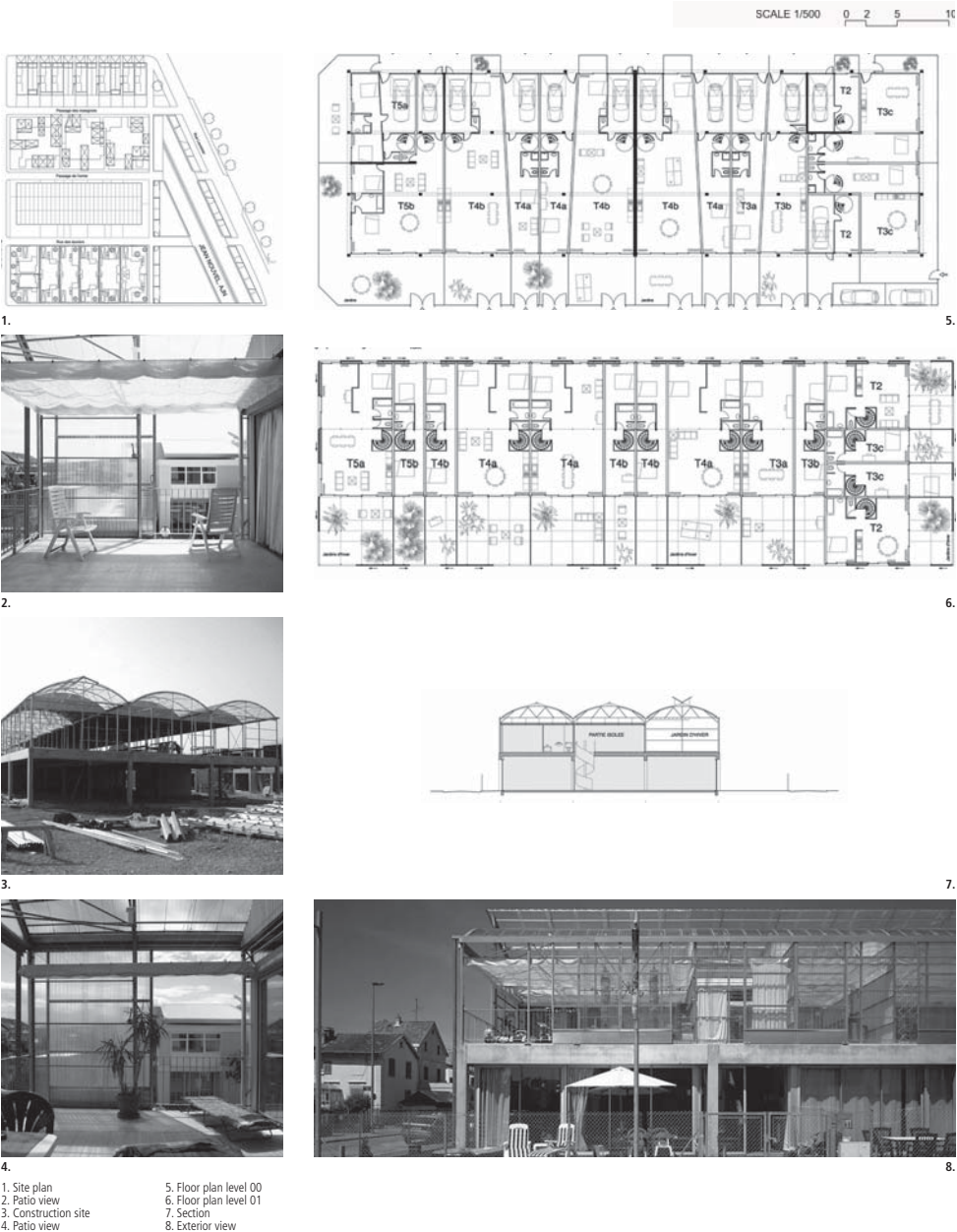


7.

Lacaton & Vassal. Austria, 2001, Café Una, Turkish Café, Vienna



Lacaton & Vassal. France, 2003-2005, Mulhuse Social Housing, Mulhuse



Lacaton & Vassal. Ireland, 2007, Urban plan for a neighborhood, Dublin

SCALE 1/4000 0 20 40 80



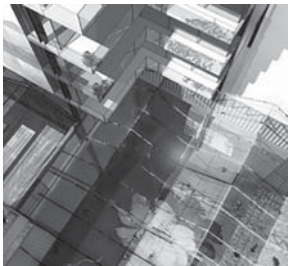
2.



4.



5.



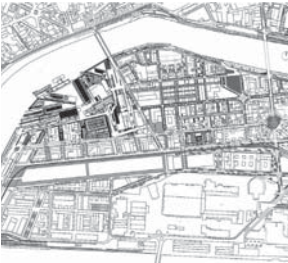
1. Site plan
2. Internal courtyard
3. Perspective drawing
4. Floor Plan level +17m
5. Section
6. Air view



6.

Lacaton & Vassal. France, 2003-2009, Ecole d'architecture (School of Architecture), Nantes

SCALE 1/1250 0 5 10 25



1.



2.



3.



4.

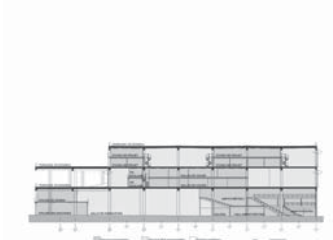
1. Site plan
2. Construction site
3. Interior view
4. Exterior view
5. Floor plan OA
6. Floor plan OC
7. Longitudinal section
8. Exterior view



5.



6.



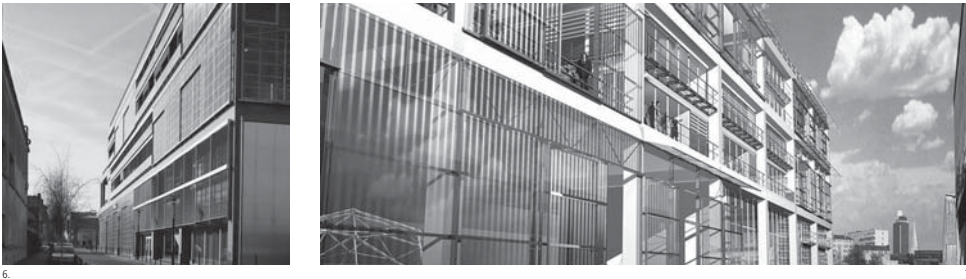
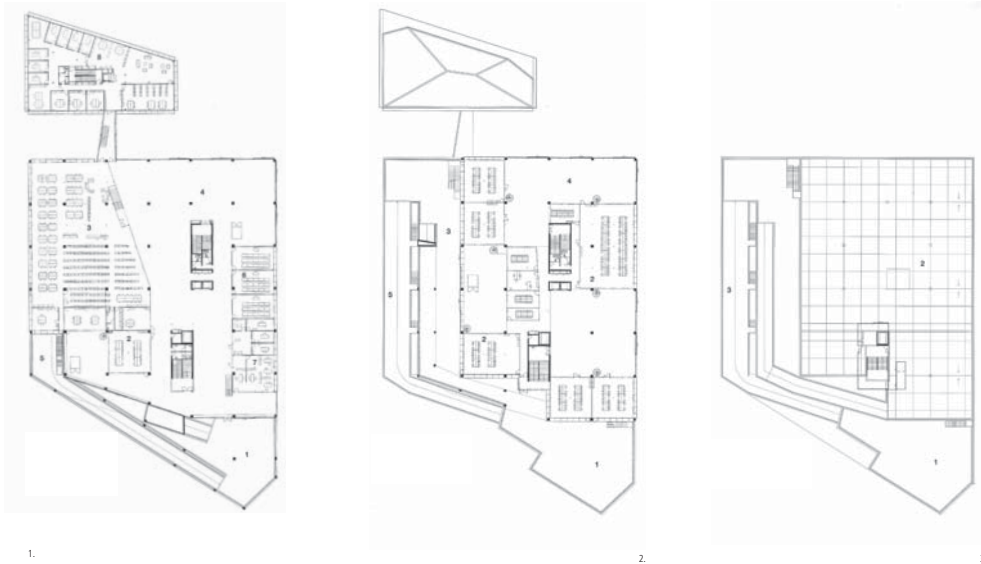
7.



8.

Lacaton & Vassal. France, 2003-2009, Ecole d'architecture (School of Architecture), Nantes

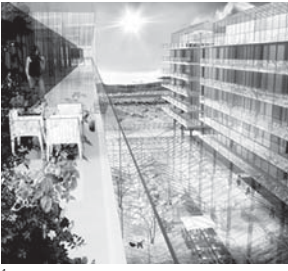
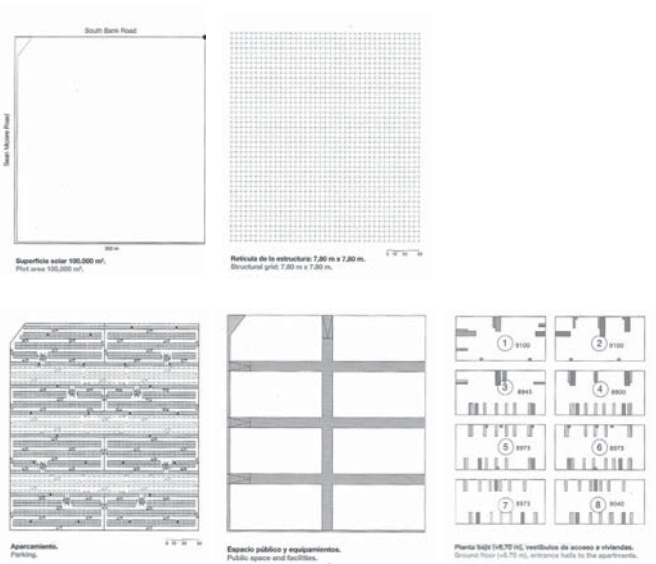
SCALE 1/1250 0 5 10 25



1. Floor plan 1B
2. Floor plan 2A
3. Floor plan 2B
4. Construction section
5. Longitudinal Section
6. Exterior View
7. Computer representation

Lacaton & Vassal. Ireland, 2007, Urban plan for a neighborhood, Dublin

SCALE 1/8000 0 50 100 150

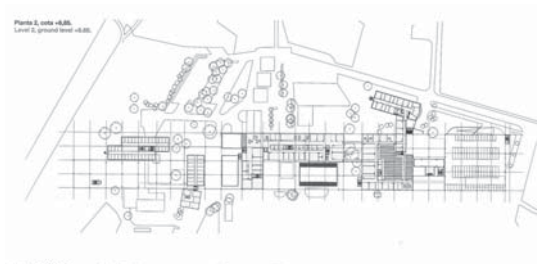


1. Exterior view
2. Interior view
3. Interior view
4. Interior view
5. Spatial arrangement plans

SCALE 1/4000 0 20 40 80



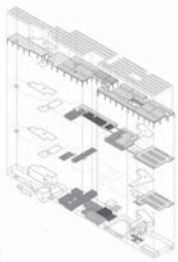
5.



6.



1.



4.

1. Site plan
2. Axonometric drawing

5. Floor plan level 00
6. Floor plan level 01
7,8. Sections
9. Exterior view



7.



8.



9.

SCALE 1/800 0 5 10 15



1.



2.



3.



4.

1. Location plan
2. Exterior view
3. Exterior view
4. Interior view



5.



7.



6.



8.



9.

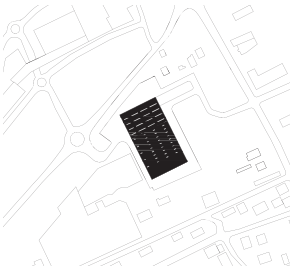


10.

9. Sections
10. Interior view

Riegler Riewe Architekten. Austria, 2003-2005, Eurospar Supermarket, Leibnitz, Styria

SCALE 1/500 0 2 5 10



1.



2.

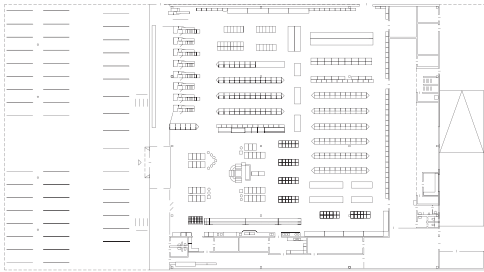


3.

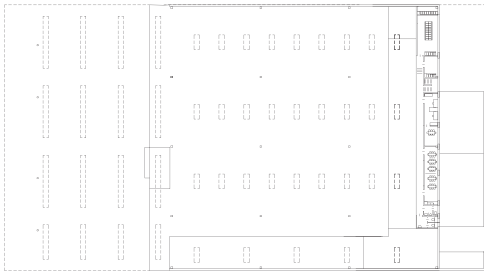


4.

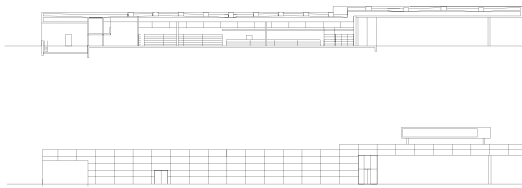
1. Site plan
2. Building construction
3. Interior view
4. Photorealistic view



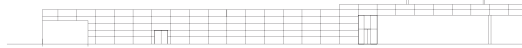
5.



6.



7.



8.



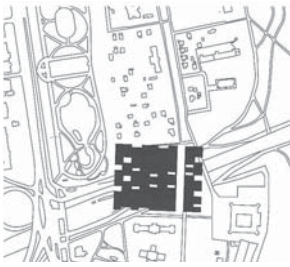
9.

9. Photorealistic View

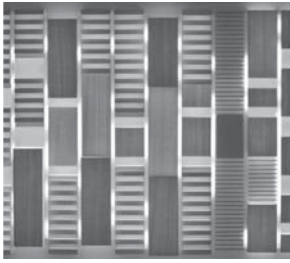
5. Floor plan Level 0
6. Floor plan Level 1
7. Longitudinal Section
8. Elevation

Riegler Riewe Architekten. Poland, 2008, Museum of Polish History, Warsaw

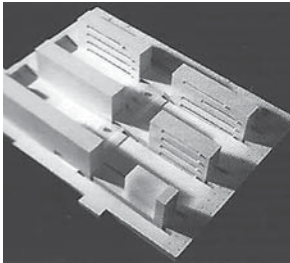
SCALE 1/2500 0 10 25 50



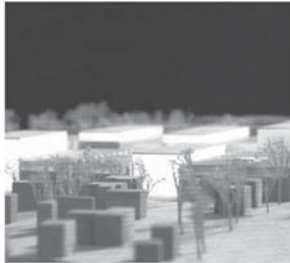
1.



2.

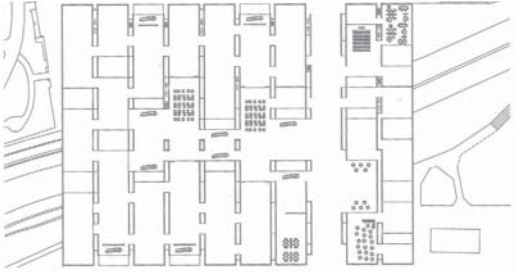


3.



4.

1. Site plan
2. Facade
3-4. Physical model
5. Floor plan



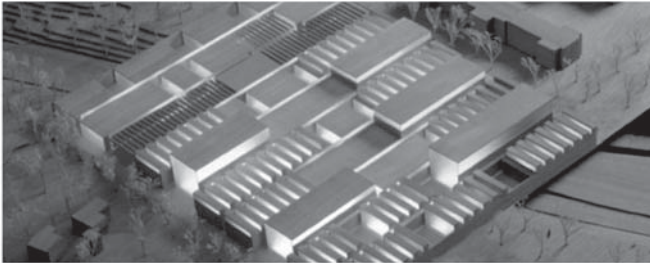
6.



7.



6. Section
7. Floor plan
8. Interior view



8.

Riegler Riewe Architekten. Austria, 2007-2010, The Depth of the Surface, Barcelona, Graz, Katowice, Berlin.



1.



5.



2.



6.



3.



7.



4.



8.

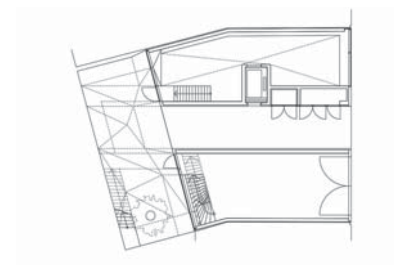
1-8. Exhibition photographs by Florian Lierzer

Brandlhuber, Kniess. Germany, 2007-2010, Brunnenstrasse (Arts and Cultural Centre), Berlin

SCALE 1/400 0 2 4 8



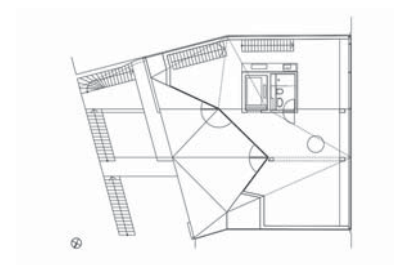
1.



5.



2.



6.



3.



7.



4.



8.

1. Site plan
2. Interior view
3. Exterior view
4. Exterior view

5. Floor plan level 00
6. Floor plan level 05
7. Section
8. Exterior view



JUNIO 2017

ARQUITECTURA COMO DISPOSICIÓN DE ARQUITECTURA QUE ENVUELVEN ESTA INVESTIGACIÓN

MAPA DE LAS REFERENCIAS CULTURALES, EXPOSICIONES Y OBRAS DE ARQUITECTURA

Escala de las obras con más de 500 m² de planta
Obras con menos de 500 m² de planta

FRANCIA

ANTES DE 1950

Oesterreichische Pavillon Exposition Internationale des Arts et Métiers, París 1925

Ferembat House, Prosser J. Houvel, Nancy 1934

Hunstanton Secondary School, Alison & Peter Smithson, Hunstanton 1939-54

Parallel of Life and Art Exhibition, Richard Hamilton, Londres 1958

"Man Machine and Motion" Exhibition, Richard Hamilton, Londres 1958

Patio and Pavilion Exhibition, Alison & Peter Smithson, Londres 1958

An Exhibit, Richard Hamilton, Londres 1957

Sonsbeek 71, Wim Beeren, Arnhem 1971

Richard Serra, Alfred Pacquement, Pompidou, París 1987

Les Immatériaux, Jean-François Lyotard y Jean-Pierre Jouy, París 1987

Une architecture qui expose, Pompidou, París 1987

Extensions du tribunal d'Alger, Jacques Houdart, Burdeos 1988

National Library, OMA, París 1989

Car Dealer Building, Bjarke Ingels, Saint LO 1989

Postwar Britain And The Aesthetics Of Plenty, ICA, Londres 1990

National School of Decorative Arts, Bertrand Lavier, Pompidou, París 1991

Train Station, Tectoniques, Nantes 1991

Ricola Lageraum, Herzog & De Meuron, Zürich 1989-90

Jussieu-Two Libraries, OMA, París 1992

Housing Block in Borneo, Josy Udo Matos, Amsterdam 1995-2000

Centre Georges Pompidou, Herzog & De Meuron, París 1995

Traffic, Nicolas Bourriaud, Burdeos 1995

Ecole d'Architecture, Jacques Houdart, Compiegne 1997

1950-1970

Rebellion de España 1958, Corralles Gutiérrez, JA, & Vazquez Molezón, Burdeos 1958

Upperlawn Pavilion, Alison & Peter Smithson, Fonthill 1959-82

The Fun Palace, Corralles Gutiérrez, Leas River 1961

When Attitude Becomes Form, Alison & Peter Smithson, Londres 1965

Interaction Centre, Corralles Gutiérrez, Londres 1972-76

House with the Flying Roof, Exhibition, Cedric Price, Londres 1973

Architecture Without Walls, Alison & Peter Smithson, Londres 1974

Habitation Lacaton & Vassal, Nîmes 1984

Coteau Apartment, Burdeos 1988

Bedford Square Installation, ICA, Londres 1989

House of Culture of Japan, ICA, París 1990

Central Library, OMA, Guadalupe 1991

Létaple House, Lacaton & Vassal, Floirac 1992-93

André Meunier School, Burdeos 1993

M House, Lacaton & Vassal, Dordogne 1995-97

Place Léon Aucoc, Burdeos 1997

House in Cap Ferret, S House, Lacaton & Vassal, Cap Ferret 1998

F House, Lacaton & Vassal, Mulhouse 1998-2000

S-Star Hotel, Lacaton & Vassal, Lugano 1999

Palais de Tokyo, Lacaton & Vassal, París 2000-02

Office Building, Lacaton & Vassal, Nantes 2000-02

Cité Manifeste, Lacaton & Vassal, Mulhouse 2001

L House, Lacaton & Vassal, Córcega 2001

Val de Seine Architecture School, Lacaton & Vassal, París 2002

House in Kerrema, Lacaton & Vassal, Tréguier 2003

Architecture Foundation Housing, Lacaton & Vassal, Londres 2004

Mulhouse social housing, Lacaton & Vassal, Mulhouse 2005

The Louvre, Lacaton & Vassal, París 2005

Habitat Prototype, Lacaton & Vassal, París 2005

Hotel Lacoste Hyatt, Lacaton & Vassal, París 2006

Apartment Building, Lacaton & Vassal, Poitiers 2006

Maison des Sciences de l'Homme, Lacaton & Vassal, Saint-Denis 2007

Holcim Laboratories, Lacaton & Vassal, Holderbank 2008

Storerooms of the Serravallo, Lacaton & Vassal, Porto 2009

Architecture et Patrimoine, Lacaton & Vassal, París 2009

La Vecquerie Eco-Area, Lacaton & Vassal, Saint-Nazaire 2009

23 Housing Units, Lacaton & Vassal, Saint-Nazaire 2010

Transformation of 530 Dwellings, Lacaton & Vassal, Chalon Sur Saône 2010-2015

Museum, Lacaton & Vassal, Guangzhou 2014

1970-1987

Condominiums SEAT, César Ortiz-Echagüe Rubio, Barcelona 1954-56

Residencia de verano, Alejandro de la Sota, Madrid 1957-59

Fábrica Cotares, Corralles Gutiérrez, JA, & Vazquez Molezón, Madrid 1968

Torre Banco Bilbao, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Madrid 1971-82

Aviazo Headquarters Casa en la Alcazola, Alejandro de la Sota, Mallorca 1984

Mies van der Rohe Centennial Exhibition, MoMA, Nueva York 1986

Mies van der Rohe Centennial Exhibition, MoMA, Nueva York 1986

Deconstructivist Architecture, Philip Johnson, MoMA, Nueva York 1988

Office for RENFE, Abalos & Herreros, Fuencarral 1989

Estación Depuradora de Aguas Residuales, Abalos & Herreros, Majadahonda 1990

Ordenación de la Diagonal, Abalos & Herreros, Barcelona 1990

Parque Dunar en Duñena, Abalos & Herreros, Nueva 1991

Head office for the Savings Bank, Abalos & Herreros, Granada 1992

Encuentro para el Gaozhao, Abalos & Herreros, Málaga 1993

Bilbao Island and Tower, Abalos & Herreros, Bilbao 1994

Gimnasio en El Retiro, Abalos & Herreros, Madrid 1995

III Bienal de Arquitectura Española, Abalos & Herreros, Madrid 1995

Centro Cívico de Cobán, Abalos & Herreros, Madrid 1997

Exhibition Fabrications, Abalos & Herreros, Barcelona 1998

El Mirador, Abalos & Herreros, Algeciras 1999

Un-Private House, Terence Riley, MoMA, Nueva York 1999

7th Architecture Biennale "Less Aesthetics, More Ethics", Maximiliano Fuksas, Venecia 2000

Services Generales para la Universidad, Abalos & Herreros, Mérida 2001

Aula Medioambiental, Arco, Abalos & Herreros, Tenerife 2002

Parque Cristina Ensa, Abalos & Herreros, San Sebastián 2002

Parque Litoral Nord-Est, Abalos & Herreros, Balearnas 2004

Plaza y Torre Woermann, Abalos & Herreros, Gran Canaria 2005

Exposición Grand Tour de España, Abalos & Herreros, Valencia 2005

Sociópolis, Abalos & Herreros, Logroño 2005

Ordenación del área de la Estación Molecular, Abalos & Herreros, Vitoria 2005

Torres en Salburua, Abalos & Herreros, San Juan, Pto Rico 2005

On-Site: New Architecture in Spain, Terence Riley, MoMA, Nueva York 2006

Artist's Choice: Herzog & de Meuron, Terence Riley, MoMA, Nueva York 2006

Centro de ocio, Abalos & Sentikiewicz, Guadalupe 2007

Out There: Architecture Beyond Building, Aaron Betsky, Venecia 2008

11th Architecture Biennale "Fundamentals", Kazuo Sejima, Venecia 2010

Small scale. Big change: New architectures of social engagement, Andres Lepik, MoMA, Nueva York 2010

14th Architecture Biennale "Fundamentals", Rem Koolhaas, Venecia 2014

1987

Coop-Throne, Herman Meyer, Ghent 1924

Petersschule (Girls school), Hermann Meyer, Basilea 1926

Ulm Pavilion, Bill Moser, Stuttgart 1956

Ulm Hochschule für Gestaltung, Bill Moser, Ulm 1955

Ego Pavilion, Bill Moser, Lausanne 1964

Eco Housing Complex, Frei Otto, Basilea 1976-81

Frei Photography Studio, Frei Otto, Weil am Rhein 1981-82

Nicola Lageraum, Herzog & De Meuron, Zürich 1989-90

Kindergarten Provisorium, Degello M. & Pretre G., Basilea 1987-98

Schülerhaus Denkform, Herzog & De Meuron, Zürich 1989-90

Cultural Centre Wolkenstein, Rieger Rieve, Estina 1990-92

Flughafen Graz Airport, Rieger Rieve, Graz 1990-98

Student Centre of the Technical Institute, Rieger Rieve, Graz 1991

Dwellings Strassgang, Rieger Rieve, Graz 1992-94

Nursery, Burkhalter Sumi Architekten, Lustenau 1992-94

New World School, Adolf Krischanitz, Vienna 1994

House Höbl, Baumhärtner - Eberle, Lauterbach 1994

Frankfurt Book Fair, Adolf Krischanitz, Frankfurt 1994-95

Österreich Museum, Ernst Brander, Neuhofen 1994-96

House Kern, Baumschlager - Eberle, Lochau 1995-96

Alpenheimzentrale, Hubmann Vass, Vienna 1996-98

Cities on the move, Hans Ulrich Obrist, Vienna 1997

Kolner Brett Housing, Knies Brandhuber, Colonia 1997-2000

Experimental Info Box, Matthias Loebmann, Nürnberg 1997-2000

Exhibition "Nautica seit 1987", Nicht Determinierte Architektur, Rieger Rieve, AEDS Berlin 1999

Exhibition "Kunst und Natur", Rieger Rieve Architekten, Köln 1998

Technical College FOSSOS, Rieger Rieve Architekten, Memmingen 2000

Literaturhaus Graz, Rieger Rieve, Salzburg 2000

Football stadium, Rieger Rieve, Colonia 2001

Urban Scheme for the LUWA area, Rieger Rieve, Zurich 2001

Northern Railway Station, Abalos & Herreros, Viena 2002

Urban Scheme for the station area, Rieger Rieve, Salzburg 2002

Extension to Trade Fair, Rieger Rieve, Hamburgo 2002

Enlargement of Terminal C, Airport, Rieger Rieve, Frankfurt 2003

Trade Fair, Rieger Rieve, Graz 2003

Penthouse T, Rieger Rieve, Graz 2003-04

Laborgesbaude, Rieger Rieve, Karlsruhe 2009

Office Terminal, Rieger Rieve, Karlsruhe 2009

Exhibition The Depth of the Surface, Rieger Rieve, Katowice 2009

Museum of Polish History, Rieger Rieve Architekten, Katowice 2009

World War II Museum, Rieger Rieve, Gdansk 2010

Med Campus, Rieger Rieve, Graz 2010

San Carlos secondary school, Rieger Rieve, Colombia 2011

St. Agnes Community Centre, Rieger Rieve, Berlin 2012-2015

Schleissches Museum, Rieger Rieve, Katowitz 2013

New Central State Library, Rieger Rieve, Berlin 2013

1987-1990

Documenta 5, Harald Szeemann, Jean Christophe Amann and Bazan Brock, Kassel 1972

Oasis 7, Installations, Performative Structures, Hans Rucker Co, Kassel 1972

Plywood House, Herzog & De Meuron, Basilea 1984-85

Adolf Krischanitz, Herzog & De Meuron, Stöckel, Vienna 1987-92

Tratten Pavilion, Adolf Krischanitz, Sankt Pölten 1987-88

Isarene space, Herzog & De Meuron, Munich 1989-92

Aue Pavillions, Haack & Robbrecht P., Kassel 1992

<